



HAL
open science

La poïétique de la labilité dans l'œuvre de Pierre Chappuis

Lydie Cavelier

► **To cite this version:**

Lydie Cavelier. La poïétique de la labilité dans l'œuvre de Pierre Chappuis. Littératures. Université Picardie Jules Verne, 2021. Français. NNT : 2021AMIE002 . tel-04319671

HAL Id: tel-04319671

<https://hal.science/tel-04319671>

Submitted on 7 Dec 2023

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.



HAL
open science

La poïétique de la labilité dans l'œuvre de Pierre Chappuis

Lydie Cavelier

► **To cite this version:**

Lydie Cavelier. La poïétique de la labilité dans l'œuvre de Pierre Chappuis. Littératures. Université de Picardie Jules Verne, 2021. Français. NNT : 2021AMIE0002 . tel-03624229

HAL Id: tel-03624229

<https://theses.hal.science/tel-03624229>

Submitted on 30 Mar 2022

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.

Thèse de Doctorat

Littérature et civilisation françaises (modernes)
Centre d'Études des Relations et des Contacts linguistiques et littéraires

présentée à *l'École Doctorale en Sciences Humaines et Sociales (EDSHS 586)*

de l'Université de Picardie Jules Verne

par

Lydie Cavelier

pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Picardie Jules Verne

La poïétique de la labilité dans l'œuvre de Pierre Chappuis

Thèse dirigée par
Madame Lemonnier-Delpy

Soutenue le 15 janvier 2021, après avis des rapporteurs, devant le jury suivant :

M^{me} A. PRÉTA-DE BEAUFORT, Professeur, Université de Lorraine (Président de jury)

M. A. RODRIGUEZ, Professeur, Université de Lausanne (Rapporteur)

M^{me} B. BONHOMME, Professeur, Université Côte d'Azur

M^{me} M.-F. LEMONNIER-DELPY, Professeur, Université de Picardie Jules Verne

M. C. MICHEL, Maître de Conférences HDR, Université de Picardie Jules Verne

La poïétique de la labilité dans l'œuvre de Pierre Chappuis, résumé :

L'œuvre de Pierre Chappuis fait émerger la labilité comme une notion fondamentale, tant pour caractériser la singularité d'un univers paysager que pour spécifier des tensions dynamiques d'ordre structural, stylistique et poétique. La labilité désigne la force de travail, l'énergie agissante, le ressort processuel du poïen chappuisien.

La labilité redéfinit un style de relation au paysage qui est avant tout une trame d'expansion spatio-temporelle déjouant les dichotomies entre la réalité, l'imaginaire, la mémoire, l'oubli, et entre la présence et l'absence. Relevant de nombreux rapports chiasmiques entre le poète et le monde, cette trame se décline moins en termes de lieux et de matières qu'en termes d'aura, de manières de subtilisations, de variations, de cinétiques acousmatiques et kinesthésiques. La labilité de ces étendues spatio-temporelles est répercutée par la structuration dynamique des recueils poétiques, agençant des ensembles duaux, sériels aussi bien que de multiples échos.

D'un point de vue stylistique, l'instabilité intéresse la déixis et la voix lyrique, dont les affects se diffractent dans les mouvements qui affectent le monde, dans le rapport aux figures tierces et dans le trouble des configurations polyphoniques. L'hétérogénéité est d'ordre énonciatif mais la discontinuation d'allure intéresse aussi le déploiement logico-discursif du texte, le *tempo* de la phrase, ainsi que le processus figural de l'image. Quant au processus syntaxico-graphique de l'enjambée, il reconfigure les rythmes graphiques, les modes d'articulation entre les unités textuelles, suscitant des similitudes et des variations différentielles entre les régimes textuels du vers, des versets et de la prose.

La labilité poétique tient à des oscillations tout à fait réversibles entre les polarités de l'exil dans l'indifférence et l'insignifiance des choses et celles de l'allègement, de la réjouissance poétique et du ressaisissement dans l'existence. D'un versant à l'autre opèrent les logiques poïétiques de l'instant, de la fadeur et de la saveur, et de la caresse. Le royaume auquel aspire le poète n'est pas un au-delà transcendantal mais, à l'aplomb du vivre et de l'écrire, à la croisée du paysage et de l'art, il favorise le recentrement sur soi tout autant que l'entrée en résonance avec l'autre. Le lyrisme poétique correspond à un influx labile où chaque lecteur pourrait se revigorer.

Il s'agit de définir la labilité comme un principe articulant un ensemble de notions issues de champs disciplinaires contigus mais distincts, et dont l'enjeu est de repenser la poïétique valéryenne. Le travail poétique embrasse à la fois un style de rapport au monde, un style d'écriture et une manière d'envisager le travail du poème sur l'autre.

Mots clés : Pierre Chappuis (1930-) ; Labilité ; Poïétique, poétique ; Lyrisme de la réalité ; Enjambement, enjambée, allure ; Vers, verset, prose ; linguistique, stylistique, philosophie

Poiesis of Lability in the Work of Pierre Chappuis, abstract:

Lability emerges as a fundamental notion in the work of Pierre Chappuis, to characterise a unique landscape universe as well as to describe the dynamic tensions pertaining to structure, stylistics and poethics. Lability refers to the core energy of Chappuis's poëien.

Lability redefines the relation to landscape, conceived as an expanding weave of space and time which eludes the dichotomies between reality, imagination, memory and oblivion, and between presence and absence. This weave is spun from the chiasmus of relations between the poet and the world, and is to be understood less in terms of place and matter than of aura, substance shifts, variations, and dynamics of acousma and kinaesthesia. The lability of space and time is mirrored in the unstable structure of the poetry volumes, as it articulates dual and serial ensembles as well as multiple echoes.

From a stylistic standpoint, instability is related to *deixis* and to the lyrical voice, whose affects are reflected in the movements that affect the world, in the relation to fictitious figures and in the confusion of polyphonic configurations. Heterogeneity is found at an enunciative level, but pacing discontinuation also impinges upon the logical-discursive unfolding of the text, the sentence's *tempo*, and the figural process of image. As for the syntactic and graphic process of *enjambing*, it reconfigures the graphic rhythms and the modes of articulation between text units, thus creating varying similarities and differences between the textual dynamics of verse, long verse (*verset*) and prose.

Poethical lability refers to entirely reversible oscillations between exile in the indifference and insignificance of things on the one hand, and lightness, poetic rejoicing and a new grasp on existence on the other. The poet is taken from one side to the other by the poëtic logics of moment, insipidity and savour, and caress. The kingdom for which the poet yearns is not transcendental, but rather stands at the intersection of living and writing, of landscape and art, and fosters both self-resourcing and resonance with others. Poethical lyricism corresponds to a labile influx, thanks to which every reader might be reinvigorated.

Lability is to be defined as a principle which articulates multiple notions originating from neighbouring yet distinct disciplinary fields, and which aims at redefining Paul Valéry's *poïesis*. Theorising poetic work means acknowledging a style of relation to the world, a style of writing, and the way the poem reverberates in the reader.

Keywords: Pierre Chappuis (1930-); Lability ; Poïesis, poethics ; Lyricism of reality ; Enjambment, enjambing, pacing ; Verse, long verse, prose ; Linguistics, stylistics, philosophy

*À Pierre Chappuis,
À Thomas*

Remerciements

À Marie-Françoise Lemonnier-Delpy qui a accepté de suivre ce travail,

À Béatrice Bonhomme et Caroline Andriot-Saillant qui en ont suivi les étapes,

À Christian Michel qui a suscité l'idée même d'un travail de thèse,

Au service des Archives de la Bibliothèque Publique Universitaire de Neuchâtel,
et tout particulièrement à Martine Noirjean de Ceuninck
qui a facilité mes recherches dans le fonds "Pierre Chappuis",

À David André, secrétaire de rédaction de *La Revue de Belles-Lettres*.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	14
Première partie : Labilités de la <i>poiétique</i> du paysage	29
Chapitre I : Labilité des choses et de l'étendue, entre évidence et approfondissement de leur manque	39
I-1. Labilité effervescente des choses et de l'étendue	42
<i>1.1. Fragilités et turbulences</i>	43
1.1.1. Consentir à la précarité, « happés, heureux en dépit de la chute probable »	43
1.1.2. Les entailles, les fissures d'où sourd le tumulte des profondeurs	46
1.1.3. L'étendue insufflée	49
1.1.4. Matières cendreuse et cinétiques de dissémination	51
1.1.5. Des états de choses discordants qui, dans un même mouvement, mettent en cause la réalité et en affirment l'efficacité	52
1.1.6. La présence-absence des choses et de l'étendue	54
1.1.7. La labilité du surgissement et la disparition des choses, de l'étendue	62
1.1.8. Dans l'intervalle labile, au cœur de l'étendue	65
1.1.9. Labilité de l'étendue entre mobilité et immobilité	67
<i>1.2. L'aura de l'étendue spatio-temporelle</i>	70
1.2.1. L'aura nébuleuse de l'étendue	71
1.2.1.1. L'entre-deux du jour et de la nuit	72
1.2.1.2. L'aura grisaille des brumes et des nuages	75
1.2.1.3. L'aura ductile des textures lumineuses et colorées	77
1.2.2. Déhiscence et compacités diaphanes	80
1.2.3. Transparentes compacités : la vitre, le mur, l'écran	83
<i>1.3. Le « double fond » de la réalité</i>	89
1.3.1. Du dédoublement des choses	91
1.3.2. Le jeu des reflets	93
1.3.3. La doublure de la réalité	95
1.3.4. Le double fond de l'étendue	97
1.3.5. Une profondeur béante sur le vide	99
I-2. L'é-motion de l'étendue spatio-temporelle	102
<i>2.1. Une texture qui se file et se défile</i>	104
2.1.1. Du brouillage au brouillon qui trame l'étendue	104
2.1.2. L'élasticité du maillage de l'étendue	107
2.1.3. Lignes de trajectoires : le « lyrisme mouvant » de l'étendue	110
2.1.4. Coutures et rapiécages	114
<i>2.2. Subtilisations de l'étendue</i>	116
2.2.1. L'envol des choses immobiles	116
2.2.2. L'emportement des choses et de l'étendue dans la fluidité aérienne	119
<i>2.3. Cinétiques acousmatiques, musicales et rythmiques de l'étendue</i>	123
2.3.1. Cinétiques acousmatiques de l'étendue	124
2.3.2. L'expansion musicalisée de l'étendue	126

2.3.3. L'appréhension rythmique de la mouvance de l'étendue	129
2.3.4. Ponctuation arborescente et cinétique rythmique de l'étendue	130
2.3.5. Cinétiques rythmique, cardiaque et respiratoire	132
I-3. Cinétiques d'entrelacements à l'étendue	133
3. 1. Motilités chiasmatisques en l'étendue : le regard et la marche	135
3.1.1. Motilités optiques et entrelacements chiasmatisques entre l'extériorité et intériorité	136
3.1.1.1. Le regard comme style de glissement dans la labilité de l'étendue	137
3.1.1.2. Texture optique	139
3.1.1.3. Motilité haptique du regard	140
3.1.1.4. Motilité et épanchement infinis du regard au cœur de l'étendue	144
3.1.1.5. Le regard annulé, l'intériorisation de la labilité de l'étendue	147
3.1.1.6. Le regard anime l'étendue	150
3.1.2. Cinétiques de la marche	153
3.1.2.1. Déployer une étendue à mesure de la marche	154
3.1.2.2. « Vivement, emboîter le pas ! »	158
3.1.2.3. Les inflexions de la marche	160
3. 2. L'entrelacs des états de choses, des états d'âme et des états de conscience	162
3.2.1. Les variations météorologiques d'un espace aussi bien extérieur qu'intérieur	164
3.2.2. Les flux et reflux de la mémoire et de l'oubli	168
3.2.3. Le déroulement conjoint de l'imagination et de l'étendue	172
3. 3. L'intuition poétique du foyer-lieu (Conclusion du chapitre I)	176
Chapitre II : Labilités structurantes : l'œuvre et sa « charpente musicale / toujours en cours de rénovation »	183
II-1. Les répons kaléidoscopiques entre les recueils	186
1.1. Des échos et des effets de résonance ménagés par les répons entre les titres des recueils	187
1.2. Les répons entre les poèmes de différents recueils	188
1.2.1. Des poèmes dont les titres se répondent	188
1.2.2. Des textes se répondant	193
II-2. Labilités structurantes : la « charpente musicale » des livres	202
2.1. L'influence musicale explicite dans Un cahier de nuages et Soustrait au temps	205
2.1.1. La « charpente labile » du <i>Cahier de nuages</i> et la référence à Béla Bartók	206
2.1.2. L'influence du <i>Märchen</i> dans la structure de <i>Soustrait au temps. Fantaisies en guise de Märchenbilder</i>	209
2.2. Partitions structurales et labilité de la charpente des œuvres : que (dé)marquent les parties ?	215
2.2.1. Labilité des démarcations chronologiques du recueil <i>Dans la foulée</i>	215
2.2.2. Structurations relatives aux saisons dans les recueils <i>Décalages</i> , <i>Pleines marges</i> et <i>Mon murmure, mon souffle</i>	219
2.2.2.1. Les saisons sont des amers, des points de reconnaissance autour desquels flottent les poèmes	220
2.2.2.2. Les répons kaléidoscopiques entre les parties : l'exemple de <i>Pleines marges</i>	223
2.2.2.3. Des démarcations dynamiques pour dire le déplacement du geste de l'écriture	227
2.2.3. Partitions et labilités architecturales dans <i>Comme un léger sommeil</i> , <i>Entailles</i> et <i>Dans la lumière sourde de ce jardin</i>	229
2.2.3.1. <i>Comme un léger sommeil</i>	229

Le cœur miroitant de « (<i>l'envers des mots</i>) »	230
L'infléchissement du processus de déploiement des deux suites de poèmes en vers	231
2.2.3.2. <i>Entailles</i>	233
Une structuration rigoureusement équilibrée	234
Tous les poèmes entrent en résonance	235
Les ensembles intérieurs aux parties	237
2.2.3.3. <i>Dans la Lumière sourde de ce jardin</i>	239
Le fonctionnement ternaire des quatre parties centrales	240
Oscillations tonales, le déploiement vibratoire du livre dans son ensemble	241

II-3. Des répons labiles mais structurants 245

3.1. Dynamiques structurantes dans les recueils ne présentant pas de parties 246

3.1.1. La mise en regard des poèmes dans <i>Distance aveugle</i>	246
3.1.1.1. De la disposition des titres dans le sommaire	247
3.1.1.2. Le déploiement en vrille des poèmes	248
3.1.2. Des répons à distance dans <i>D'un pas suspendu</i> et <i>À portée de la voix</i>	250
3.1.3. Des répons à distance, comme « coutures à grands points » (<i>D'un pas suspendu</i> et <i>À portée de la voix</i>)	251
3.1.4. Des rebonds d'un poème à l'autre pour dire la réitération d'un allant (<i>D'un pas suspendu</i> , <i>Distance aveugle</i> et <i>À portée de la voix</i>)	253
3.1.5. La réitération de la parole poétique (<i>D'un pas suspendu</i> , <i>Distance aveugle</i> et <i>À portée de la voix</i>)	254
3.1.6. Des dispositifs d'entrelacements et d'enchâssements (<i>À portée de la voix</i>)	256

3.2. Des allures vibratoires ménagées au cœur des ensembles duaux et des suites 259

3.2.1. Les mouvements d'alentissement et de précipitation	259
3.2.2. Les dynamiques de prolongement vibratoire	263
3.2.3. Dynamiques d'oscillations contrastantes	266
3.2.4. Dynamiques de surimpression	268

Conclusion du chapitre II 271

Conclusion de la première partie : Le glissement entre les approches thématique, structurelle et stylistique 273

Deuxième partie : Tensions poétiques et concurrence vers-prose 276

Chapitre I : Vers et prose ayant « mêmes moyens » 280

I-1. Les troubles de l'ancrage de la parole poétique 283

1.1. Le poème trouve prise en pointant « dans le vide », dans l'indéterminé 286

1.1.1. Les indicateurs	287
1.1.1.1. Les déictiques	288
1.1.1.2. Les pronoms représentants	291
1.1.1.3. Le pronom relatif « qui »	293
1.1.2. Les troubles de la relation prédicative	295
1.1.2.1. Détermination grammaticale et indétermination poétique	295
1.1.2.2. Prédications adossées à l'indéterminé	298
1.1.3. Gravitation textuelle autour d'un motif référentiel	300
1.1.4. L'ancrage poétique des titres	302

1.2. Un lyrisme sympathique 306

1.2.1. « Discrétion et puissance du lyrique chez Pierre Chappuis » : l'exigence de la déségotisation	309
1.2.1.1. La « diffraction affective »	311
1.2.1.2. Interlocutions lyriques	315
1.2.1.3. Les gestes sympathiques	319
1.2.2. Des figures labiles	323
1.2.2.1. Des figures comme projections miroitantes du locuteur textuel	325
1.2.2.2. La commutation des figures dans le sillage des mythes et des allégories	328
1.2.2.3. Des figures envisageant l'abîme	333
1.3. Dynamiques énonciatives polyphoniques : pour une approche polyphonique du sujet lyrique	337
1.3.1. Polyphonies externes : l'affleurement du point de vue et de la parole de l'autre	341
1.3.1.1. La voix et le point de vue des figures	342
1.3.1.2. L'insertion parenthétique des citations	344
1.3.1.3. Une autre voix subjacente, anonyme et immémoriale	347
1.3.1.4. La voix des choses parlantes	349
1.3.2. Polyphonies internes : « polyphonie pour une voix seule »	352
1.3.2.1. Tiraillements polyphoniques	353
1.3.2.2. Le dédoublement de la voix du locuteur	356
1.3.2.3. Rumeurs endophasiques	359
I-2. Hétérogénéités discursives	363
2.1. Hétérogénéité : les écarts logico-discursifs	367
2.1.1. Les écarts discursifs procédant par dissensions	367
2.1.1.1. Les tensions contradictoires	368
2.1.1.2. La poïétique de l'« hésiter sûr »	374
2.1.2. Le dire hétérogène des ponctèmes blancs	377
2.1.2.1. Les « intermittences du vivre-écrire »	379
2.1.2.2. Les ponctèmes parlant des dynamiques relationnelles entre le locuteur et le cours des choses	381
2.1.2.3. Les ponctèmes parlent des tensions de durée, des distances intérieures	384
Les ponctèmes exhibant la précipitation des choses et parlant d'un mouvement de projection	385
Les ponctèmes révélant une propension au détachement réflexif	387
Les ponctèmes instaurant un suspens	388
2.2. Fluidités textuelles et phrastiques	390
2.2.1. La fluidité textuelle comme « puissance de continuité née de la discontinuité »	393
2.2.1.1. Déploiement autour d'un fil conducteur	393
2.2.1.2. Bifurcations et jointures	396
2.2.1.3. Entrelacement et dédoublements des fils textuels	398
2.2.2. Les allures phrastiques	402
2.2.2.1. Le tempo de la phrase	405
Les suspens de la phrase	406
Les « saillies » de la phrase	411
2.2.2.2. L'allure des ajustements phrastiques	414
Les reprises	414
Les effets de glissements et de décalages	416
I-3. Labilités de l'image, poïétiques figurales	422
3.1. L'image en deçà de l'écriture poétique : l'appel poïétique	426
3.2. La trame de l'image poétique : des figures de style comme lieux d'émergence de l'espace figural	429

3.3. L'approche figurale : distinguer les paliers d'analyse et les faits de langue saillants et configurant divers types de fonctionnements de l'image poétique	438
3.3.1. De la logique figurale des emplois des morphèmes de comparaison	439
3.3.1.1. Le morphème comparatif « comme », foyer poétique de « décalages»	440
3.3.1.2. L'emploi du comparatif dans le titre du poème : quelle portée figurale ?	445
3.3.2. Figuralité et structuration textuelle : processus de stratifications	446
3.3.2.1. Stratification figurale et structuration textuelle, autour du morphème « tel »	447
3.3.2.2. Décrochements typographiques et stratification figurale : le style parenthétique	448
3.3.3. Des images et des lieux rhétoriques déterminant l'émergence de la figuralité acousmatique	453
3.3.3.1. La harpe, pivot métaphorique de la figure acousmatique	454
3.3.3.2. L'acousmate, figure poétique de fluctuations intérieures	457
3.3.4. Figuralités posturales	460
Conclusion du chapitre I	463
Chapitre II : Vers et prose : phénomènes de « bord à bord » et de concurrence	466
II-1. Phénomènes de concurrence dans les poèmes-pages	473
1.1. Les phénomènes de concurrence vers/prose dus à la brièveté de l'unité phrastique sur la ligne	477
1.1.1. Les fragments blanchis concurrençant l'allure et l'autonomie du vers	479
1.1.2. Le couplage des fragments courts et blanchis concurrence les vers et leurs articulations verticales	486
1.1.3. Cinétiques poétiques de la compacité et du blanchiment	488
1.2. Démarcation des frontières phonographiques : labilités concurrentielles entre enjambement et enjambée	494
1.2.1. L'enjambement comme procédé systémique inhérent aux vers et comme horizon figural	495
1.2.1.1. En vers, « Tous les enjambements sont possibles »	497
1.2.1.2. Subversions de l'enjambement	498
1.2.1.3. De l'enjambement à l'enjambée	501
1.2.2. L'enjambée, le rebond et le ricochet dans les poèmes en prose	506
1.2.2.1. Les phénomènes d'enjambée	507
1.2.2.2. Enjambées, rebonds et ricochets : verticalités poétiques du texte en prose	509
1.2.3. La dislocation syntaxico-graphique entre la principale et la relative	511
L'enjambée de la relative : rebonds graphiques et sonores	514
II-2. Labilités poétiques dans les rubans textuels	516
2.1. Les phénomènes concurrentiels des rubans de « vers étalés ou prose en débris » dans Éboulis et Dans la foulée	519
2.1.1. Un poème, des allures textuelles	522
2.1.2. Labilité de l'allure textuelle sur la page	529
2.2. Phénomènes concurrentiels liés aux enjambées	533
2.2.1. Enjambées et poétiques combinatoires dans les rubans textuels	534
2.2.2. Les enjambées entre rubans qui se suivent	540
2.2.2.1. Élasticités textuelles et enjambées	541
2.2.2.2. Rebonds, reprises et retouches	542
2.2.3. Les enjambées poétiques d'agrégations verticales	546
2.2.4. Les enjambées entre unités supérieures	553

II-3. Le « bord à bord » entre vers et prose	556
3.1. Les contiguïtés vers/prose : des phénomènes d'embrassements	558
3.1.1. Le foyer des vers de « Absence exubérante » dans <i>Éboulis & autres poèmes</i>	559
3.1.2. Le foyer de « (<i>l'envers des mots</i>) » dans <i>Comme un léger sommeil</i>	560
3.1.3. Le recueil <i>Entailles</i> : l'embrassement en gigogne des poèmes en vers par les poèmes en prose	564
3.2. Un cahier de nuages : l'écheveau des allures textuelles	567
3.2.1. La poétique du cahier	568
3.2.2. D'un bord à l'autre, deux textes en vers encadrent le <i>Cahier</i>	570
3.2.3. Le cœur des poèmes-pages	572
3.2.4. L'ensemble bivalve du <i>Cahier</i> : un prosimètre moderne ?	575
3.3. Le cas-limite du poème « Une explosion de givre »	581
Conclusion du chapitre II	585
Conclusion de la deuxième partie	587
Troisième partie : Labilités de l'allègement poétique	590
Chapitre I : Approfondissement et éclaircissement de l'obscur	601
I-1. La séparation du monde est ce qui rend néanmoins parlant	606
1.1. La « rumeur de toutes choses »	607
1.2. L'illisible, l'indéchiffrable et l'indénombrable	614
1.3. La part manquante de l'immédiat	620
1.4. Réversibilités entre un silence parlant et une parole taciturne	628
I-2. Sonder la distance aveugle qui relie au monde, dans la déprise et le dessaisissement	636
2.1. Poét(h)ique de la disponibilité intérieure	639
2.1.1. Le travail vivant de la disponibilité auctoriale	640
2.1.2. La parole du locuteur textuel travaillée par la disponibilité au monde	645
2.1.2.1. Disponibilité dans l'écoute et l'attente	645
2.1.2.2. Quand le locuteur « fait corps avec la distance qui le sépare de son objet »	649
2.1.2.3. L'immersion dans l'étendue à la faveur d'une déprise rêveuse	655
2.1.2.4. Relations miroitantes entre la rêverie du locuteur et celles des choses du paysage	659
2.2. Le dessaisissement extatique	662
2.2.1. Le dessaisissement et le renouvellement poétique lyrique	663
2.2.2. Labilité des expériences de dessaisissement de l'auteur	667
2.2.3. Modalités du dessaisissement dans les poèmes	670
I-3. Le travail obscur dans la matière poétique	682
3.1. Confiance et défiance envers les mots	683
3.2. Le travail sur les mots	687
3.3. L'intention auctoriale	690
3.4. Une matière poétique qui (se) travaille	694

I-4. « Le sens de la marche »	698
4.1. <i>La marche et la mise en tension des forces créatrices</i>	700
4.2. <i>Un parcours aventureux</i>	704
4.3. <i>La prescience de l'aveuglement poétique</i>	711
4.4. <i>Cheminement poétique et destinée humaine</i>	714
Conclusion du chapitre I : Clarté et obscurité : « deux aspects de la réversibilité qui est vérité ultime »	718
Chapitre II : L'allègement poét(h)ique	721
II-1. Ressaisie et ressaisissement des fils de l'existence : la poétique de l'instant	726
1.1. <i>Labilités de l'émergence de l'instant</i>	728
1.2. <i>La stratification de l'instant</i>	738
1.3. <i>Les choses faisant navette dans le temps</i>	744
1.4. <i>Le tissage du même et de l'autre</i>	748
1.4.1. Le retour sur les mêmes lieux	750
1.4.2. La surimpression des instants	755
1.5. <i>Saisir ou ressaisir l'instant, se ressaisir dans le temps</i>	759
II-2. La logique poïétique touchant aux moindres choses	767
2.1. <i>Donner poids aux choses moindres</i>	770
2.1.1. Affronter le risque de la banalité : du « banal constat » et de la « simplicité évasive »	771
2.1.2. Les choses en gloire	777
2.1.3. La logique poïétique du déploiement de sens	782
2.2. <i>Logique poïétique de la savouration</i>	788
2.2.1. La fadeur et la saveur	791
2.2.1.1. Fadeurs du paysage	791
2.2.1.2. « Reste de son » et « reste de saveur »	796
2.2.2. La savouration et l'introjection	799
2.2.3. En réjouissance des choses	806
2.2.3.1. L'allégresse	806
2.2.3.2. Les choses caressantes	808
2.2.3.3. Une relation érotisée aux choses	814
II-3. Entre « l'exil au quotidien et le royaume »	820
3.1. <i>Le sentiment de l'exil</i>	823
3.1.1. Un monde « désert, désaccordé »	824
3.1.2. Les préoccupations quotidiennes	829
3.1.3. Labilité tragique de la plénitude	832
3.2. <i>L'aspiration au royaume : l'espace de la quête poétique</i>	834
3.2.1. Un royaume de transcendance dans l'immanence ?	835
3.2.2. La « resacralisation laïque » du quotidien ?	837
3.2.3. Une mystique de la participation ?	838
3.2.4. Le désir d'un royaume échappant aux dichotomies entre le corporel et le spirituel, entre la transcendance et l'immanence	839
3.2.5. L'insatiable désir de royaume	842
3.3. <i>Le lyrisme, royaume poét(h)ique</i>	845
3.3.1. L'en deçà du chant	848

3.3.1.1. Un monde qui résonne en deçà du chant	850
3.3.1.2. Le retentissement intérieur d'un chant en défaut	853
3.3.1.3. Le poème, une promesse en deçà du chant	856
3.3.2. La vibration spéculaire du sentir et de l'écrire	858
3.3.2.1. L'inspiration du dehors	859
3.3.2.2. Dissiper l'écrire	861
3.3.2.3. Une conscience poétique prismatique	867
Conclusion du chapitre II	871
Chapitre III : La part de l'autre	874
III-1. La part de l'autre	880
1.1. De « La pauvreté de certains mots » d'Antonio Ramos Rosa à « Cela seul » de Pierre Chappuis	883
1.2. Le dialogue de l'un à l'autre	887
1.2.1. Faire résonner l'affinité des manières de relation aux lieux et aux choses	890
1.2.2. La mise en dialogue intermédiaire	893
1.2.3. Se com-prendre les cœurs	898
1.2.4. Un autre espacement poétique	900
1.3. Le péritexte et la part de l'autre	904
1.3.1. Les épigraphes	906
1.3.1.1. Les épigraphes de parties	908
L'épigramme reverdyenne dans le recueil <i>Entailles</i>	908
Les épigraphes en tête de poèmes dans <i>Le Noir de l'été</i>	911
Les épigraphes de <i>Muettes émergences</i>	914
1.3.2. La part de l'autre dans les titres de poèmes	925
1.3.3. Les notes et les dédicaces	931
1.3.3.1. Les notes	933
1.3.3.2. Les dédicaces	938
1.4. Pratiques de la citation	942
1.4.1. Les citations dans <i>Un cahier de nuages</i>	943
1.4.2. Les pratiques citationnelles dans les notes et dans les essais	947
Spécificités des pratiques citationnelles dans « <i>Battre le briquet</i> »	955
1.4.3. Les pratiques citationnelles dans <i>Muettes émergences</i>	962
III-2. Les figures de lecteurs	972
2.1. Les figures relationnelles du lecteur : se figurer la relation au « lecteur inconnu », à « l'inconnu de tout lecteur »	974
2.1.1. La figure intériorisée du lecteur-auteur	975
2.1.2. Le poète-lecteur, figure axiologique modélisatrice du processus de la lecture comme mise en relation entre un lecteur et un auteur	979
2.1.3. Se figurer en relation avec le lecteur	986
2.2. Se figurer des manières de lecture afin d'envisager le devenir de l'œuvre	991
2.2.1. Une œuvre phénix	992
2.2.2. Figures et manières de lecteurs pour penser des reliements poétiques au monde	994
2.2.2.1. Se figurer un lecteur prenant en charge le déploiement textuel	995
De Wolfgang Iser à Pierre Chappuis	995
La figure du lecteur aux prises avec les disjonctions textuelles	996
2.2.2.2. L'importance du milieu environnant le lecteur	998
2.2.2.3. Favoriser des manières d'être	1001
Conclusion du chapitre III	1003

Conclusion de la troisième partie	1005
CONCLUSION	1011
GLOSSAIRE	1026
ANNEXES	1038
Annexe 1 : Buonamico Buffalmacco, <i>Le Triomphe de la mort</i>	1038
Annexe 2 : Paul Cézanne, <i>Homme assis. Portrait de Vallier</i>	1038
Annexe 3 : Vincent Van Gogh, <i>Le Champ de blé aux corbeaux</i>	1040
Annexe 4 : Rosa, Antonio Ramos, « A probreza de certas palavras »	1040
Annexe 5 : André Siron, <i>Vivier végétal</i>	1041
BIBLIOGRAPHIE	1042
I. Les œuvres de Pierre Chappuis	1042
II. Ouvrages et articles sur Pierre Chappuis	1054
III. Œuvres d'horizon	1060
IV. Théorie littéraire, philosophique et esthétique	1070
INDEX DES NOTIONS	1097

INTRODUCTION

La nécessité de l'approche monographique

La thèse présentée est monographique. À défaut d'être la première approche de l'œuvre de Pierre Chappuis (1930-), elle constitue la première étude d'ensemble sur l'œuvre du poète romand¹. En effet, pour ce qui est de la critique universitaire française, Michel Collot est le premier à avoir fait connaître le poète neuchâtelois auquel il a consacré divers articles. Mais surtout, il a imposé une entrée à son nom dans le *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*² puis lui a dédié des chapitres dans *Paysage et poésie du romantisme à nos jours* (2005), ou tout dernièrement dans *Le Chant du monde dans la poésie contemporaine française* (2019)³. En 2001, Isabelle Chol a pour sa part abordé deux œuvres, *Soustrait au temps* et *Éboulis et autres poèmes*, sous un angle stylistique⁴ ; en 2007, Blandine Margoux a consacré un article à l'instant chappuisien⁵. La critique suisse a bien davantage promu l'œuvre de Pierre Chappuis. Par exemple, deux revues ont dédié au poète un ou plusieurs de leurs numéros : *La Sape* en 1999, *La Revue de Belles-Lettres*, en 1999 et en 2017. Par ailleurs, un ouvrage collectif, *Présences de Pierre Chappuis*, a été publié en 2014 sous la direction d'Arnaud Buchs et Ariane Lüthi⁶. En somme, aucune étude synthétique n'a tenté d'embrasser la poétique de l'auteur depuis le tournant de la publication de *Distance aveugle*, et c'est à quoi répond notre projet.

Mais encore, l'enjeu se dédouble car la méconnaissance de l'œuvre du poète correspond, selon nous, à une double lacune. En elle-même, l'œuvre présente un intérêt majeur mais, si la singularité du travail de Pierre Chappuis gagne à être comprise, c'est aussi parce qu'elle entre en résonance avec de nombreuses réalisations poétiques, littéraires et artistiques. L'élaboration des livres du poète neuchâtelois s'étend des lendemains de la Seconde Guerre mondiale à nos jours, mais elle ouvre aussi sur une aire de contemporanéité

¹ Pierre Chappuis est né en 1930 à Tavannes mais réside depuis longtemps à Neuchâtel.

² Collot, Michel, « Pierre Chappuis », *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, dir. Michel Jarrety. Paris : Presses Universitaires de France, 2001, pp. 128-129.

³ Collot, Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris : José Corti, 2005, « Dans les marges du paysage », pp. 355-369. ; *Le chant du monde dans la poésie contemporaine française*. Paris : José Corti, « Les Essais », 2019, « Édifier les débris », pp. 309-317.

⁴ Chol, Isabelle, « Énoncés fragmentés et système punctuant : l'exemple de Pierre Chappuis », *Le Discours et la langue*, n°3, 2001, pp.138-158.

⁵ Margoux, Blandine, « Pour l'instant, Pierre Chappuis », in *TRANS-* [En ligne], n°3, 2007, mis en ligne le 04 février 2007, consulté le 04 octobre 2016. URL : <http://trans.revues.org/143> ; DOI : 10.4000/trans.143.

⁶ Parmi les diverses contributions réunies, celles de Sylviane Dupuis et Antonio Rodriguez ont été les plus déterminantes.

avec le préromantisme français et avec le romantisme français ou allemand. Bien que notre perspective ne relève pas de la littérature comparée, les réflexions de l'auteur seront volontiers mises en regard avec celles d'autres poètes et d'autres artistes plasticiens ou musiciens. Ce faisant, nous prendrons en compte un aspect de la pratique d'écriture du poète : celui-ci publie des articles critiques au sujet des œuvres de ses prédécesseurs et de ses contemporains dans *Tracés d'incertitude*⁷, et dans ses notes, ses essais et ses textes en prose, il réfléchit à la poésie comme à la littérature ou à l'art, en convoquant les points de vue et les démarches mises en jeu par d'autres. Reste qu'à dessein, nos parallèles ponctuels s'émanciperont parfois des noms mentionnés par Pierre Chappuis : la richesse et la singularité de l'œuvre du poète se révèlent d'autant mieux dans ces frottements variés. Ces premières remarques nécessitent de préciser comment Pierre Chappuis s'inscrit dans le champ littéraire.

L'ancrage de l'œuvre

Durant ses études universitaires en Lettres, Pierre Chappuis est en particulier influencé par l'enseignement de Marcel Raymond. De fait, pour l'un comme pour l'autre, la poésie est d'abord une expérience intérieure induite par l'attention vouée aux choses concrètes de l'existence, et qui exige un dessaisissement tel que les choses, le poème à écrire ou à lire résonnent d'abord en soi. Dans les années soixante-dix, le cheminement du poète est marqué par l'aventure de la revue *L'Éphémère*, par l'implication de personnalités telles qu'André du Bouchet, Jacques Dupin et Michel Leiris et par la prévalence des questionnements sur le mystère de la création, sur l'articulation entre les arts. Depuis, Pierre Chappuis a fait paraître des articles critiques ou des poèmes dans les revues *Argile*, *L'Ire des vents*, *Écriture*, *L'Étrangère*, *Conférence*. À partir de 1972, c'est autour de Florian Rodari⁸, de Pierre-Alain Tâche⁹ et aussi de John E. Jackson qui participe à la direction de la *Revue de Belles-Lettres* (Suisse), que de nouvelles découvertes et de nouveaux dialogues se nouent. Parmi les contributeurs de cette dernière revue, certains ont sans doute été plus influents ou plus

⁷ *Tracés d'incertitude*. Paris : José Corti, 2003 : D. Blanchard, Y. Bonnefoy, A. du Bouchet, J.-P. Burgart, N. Cendo, R. Char, J. Daive, C. Dourguin, J. Dupin, S. Dupuis, A. Emaz, J. Follain, R.-L. des Forêts, R. Giroux, C. Hubin, P. Jaccottet, W. Lambersy, J. Laude, M. Leiris, J.-P. Lemaire, G. Macé, H. Michaux, J. Pérol, F. Ponge, P. Reverdy, J.-L. Sarré, J.-C. Schneider, P.-A. Tâche, J.-F. Tappy, J. Tardieu, J. Tortel, P. Voélin.

⁸ Aux éditions La Dogana, Pierre Chappuis a trouvé en Florian Rodari une attention à la typographie, à la mise en page répondant à l'importance qu'il accorde du déploiement du poème. Le poète y a publié *Décalages* en 1982, *Le Lyrisme de la réalité* (en collaboration avec Pierre Romnée & Claude Dourguin) et *Le Noir de l'été* en 2003.

⁹ Anne-Lise Delacrétaiz a mis en lumière les affinités entre les deux auteurs en étudiant leur correspondance. Ce faisant, elle insiste sur le rôle important de ce qu'elle nomme la « famille » de la *Revue de Belles-Lettres* dans un article intitulé « Pierre Chappuis et ses pairs à travers son échange de correspondance avec Pierre-Alain Tâche » (in A. Buchs (dir.) ; A. Lüthi (dir.), *Présences de Pierre Chappuis*. Paris : Orizons, 2014, pp. 89-100).

appréciés que d'autres, tels Maurice Blanchot, Emmanuel Lévinas, Lorand Gaspar, Jean-Pierre Lemaire, Anne Perrier, Francis Ponge, Gustave Roud, Jean Daive ou encore Jean-Luc Sarré, Jean-Claude Schneider¹⁰. En 1981, Florian Rodari¹¹ fonde les éditions La Dogana (Genève) afin d'offrir aux poètes un lien direct avec les lecteurs romands. Le catalogue regroupe des poètes avec lesquels Pierre Chappuis entretient des liens particuliers : Philippe Jaccottet, Anne Perrier, Pierre-Alain Tâche, Pierre Voélin, Frédéric Wandeler.

L'œuvre de Pierre Chappuis est tissée d'influences et de filiations complexes. Dans le champ littéraire français, plusieurs pôles peuvent être mentionnés. Le poète rapproche son goût des notes, des pensées, de l'écriture discontinue, toujours précaire et à reconduire, de l'écriture de Montaigne mais aussi de la démarche du préromantique Joseph Joubert (1754-1824). Dans ses *Carnets*, Joubert pose la préséance de la vie sur l'art car il s'agit d'abord, note-t-il, de « faire son métier d'homme »¹². La prose du moraliste est souvent poétique, elle est, comme celle du poète romand, traversée de reliements musicaux, marquée par l'écart et vouée à l'illumination des choses baignées de lumière et de sérénité. Par ailleurs, l'attachement de l'auteur neuchâtelois à la poésie des lieux, à la rêverie et à la réminiscence se nourrit de la fréquentation assidue des œuvres de Rousseau, de Nerval, de Stendhal ou encore de Proust et de Gracq. Dans le cadre poétique, l'attention fervente portée aux moindres choses constitue une affinité entre Pierre Chappuis et Philippe Jaccottet. Quant à l'allant de la marche et de la langue, quant au « moteur blanc¹³ » des ponctèmes, c'est dans une relation étroite avec l'œuvre d'André du Bouchet que le poète trouve à approfondir sa propre voie. Pour ce qui est du « lyrisme de la réalité¹⁴ », c'est de Pierre Reverdy que se réclame Pierre Chappuis. Dans le champ poétique romand¹⁵, l'œuvre du poète s'inscrit au cœur des deux principales polarités qui sont la quête spirituelle et la discrétion lyrique. La première est fortement marquée par la poésie d'Anne Perrier ; toutefois si le poète affirme pour lui-même la nécessaire réitération de la tension vers l'allégement, il n'est question ni d'un parcours spirituel, ni d'une prière intérieure. De fait, les tensions entre l'ici et l'ailleurs, entre la sensualité et la spiritualisation

¹⁰ Le fonds des archives de la Bibliothèque Publique Universitaire de Neuchâtel garde trace des échanges épistolaires entre les auteurs mentionnés.

¹¹ La publication en 2013 de l'ouvrage intitulé *Thierry Bouchard* et co-dirigé par François Lallier et Christian Hubin, rend compte de l'importance de l'éditeur pour nombre d'auteurs, dont Pierre Chappuis (*Thierry Bouchard*. Bazas : le Temps qu'il fait, Coll. Cahier / le Temps qu'il fait, 2013).

¹² Ces aspects de l'écriture de Joubert sont notamment développés par Gaii Duganera, Sabrina dans « Joseph Joubert essayiste : critique et pratique d'un genre protéiforme », in *Romantisme*, vol. 164, no. 2, 2014, pp. 15-25.

¹³ Bouchet, André du, *Dans la chaleur vacante*. Paris : Gallimard, Poésie/Gallimard, 1999, pp. 59-60.

¹⁴ Pierre Reverdy vise à « fixer le lyrisme de la réalité. » (*Œuvres complètes, tome II*. Paris : éditions Flammarion, Mille&une pages, 2010, « Le Gant de crin », p. 546).

¹⁵ Nous renvoyons notamment au panorama proposé par Doris Jakubec dans Jarrety, Michel (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*. Paris : Presses Universitaires de France, 2001, « Suisse romande (poésie) », pp. 783-790.

de la matière, renvoient aussi à l'écriture d'un poète-marcheur tel que Gustave Roud (1897-1976) tandis que l'accueil du quotidien et l'affection pour certains lieux privilégiés entrent aussi en résonance avec la poésie de Pierre-Alain Tâche (1940-) par exemple. Reste à préciser qu'en dépit de la distinction que nous opérons entre littératures française et romande, le poète ne reconnaît pour pays poétique que la langue¹⁶.

Parallèlement, il faut insister sur un premier point essentiel pour comprendre le positionnement de Pierre Chappuis. Si la Suisse n'est pas impliquée dans la Seconde Guerre mondiale, les poètes qui ont émergé ensuite n'ont pas été épargnés par la question du sens de l'écriture poétique : faut-il écrire de la poésie après Auschwitz (Theodor W. Adorno dans *Prismes*) ? Le rôle du poète et de la poésie demeure aujourd'hui encore source d'interrogations. En témoigne par exemple la parution d'un ouvrage collectif titré *L'inquiétude de l'esprit ou Pourquoi la poésie en temps de crise ?*¹⁷. Le poète romand ne se soustrait guère au problème posé, revenant à trois reprises sur l'interrogation d'Hölderlin dans *La Rumeur de toutes choses*¹⁸. Par ailleurs, en 2016, à l'occasion du Printemps de la poésie en Suisse romande, c'est la question « À quoi la poésie résiste-t-elle aujourd'hui ? » qui a été posée aux trois poètes François Debluë, Claire Genoux et Pierre Chappuis¹⁹. Ce dernier réagit, défendant l'idée selon laquelle il ne s'agit pas d'assigner la poésie à une fonction de résistance²⁰, si cruciale fût-elle. Autant dire que le poète cherche à s'adosser au désarroi, à « glisser²¹ » l'abîme de l'absurde :

Le monde est dénué de sens. Muet, il appelle un sens à quoi répond, de notre côté, l'élan vers un sens manquant. La qualité des réponses n'importe (nous serions toujours floués), mais bien que soit refermé l'abîme.²²

L'épreuve poétique s'offre à vivre comme une épreuve réitérée, telle une expérience « sans mesure », qui par « un retournement fondamental » permet de « renouveler le pacte

¹⁶ Ainsi préface-t-il l'ouvrage collectif *Le Pays, la langue*, codirigé avec Hughes Richard. Porrentruy : Éditions du Pré-Carré, 1985, pp. 9-11.

¹⁷ *L'inquiétude de l'esprit ou Pourquoi la poésie en temps de crise ?* (Textes réunis et présentés par Béatrice Bonneville-Humann et Yves Humann). Nantes : Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2014, 321 pages. Pierre Chappuis rédige quant à lui « Pourquoi des poètes en temps de manque ? », un court article paru dans *Boudoir & autres, art et littérature contemporains*, n°1, 2005, p. 141.

¹⁸ Pierre Chappuis, *La rumeur de toutes choses*. Paris : José Corti, 2007, pages 13, 65 et 69.

¹⁹ Il est possible de visionner le court-métrage réalisé par l'Université de Lausanne (avec l'aide d'Antonio Rodriguez) à partir de l'adresse suivante : <http://printempspoesie.ch/wordpress/programme-2016/trois-films-pour-le-printemps/>

²⁰ Résistance à l'absurde au sens camusien du terme, mais aussi au sens le plus commun, faisant plutôt référence à une certaine vacuité. Sans doute est-ce qui conduit le poète à se tenir à distance respectueuse des engagements, en particulier quand ils s'apparentent à des tendances littéraires.

²¹ *La Preuve par le vide*. Paris : José Corti, 1992, « Profondeur », p. 131.

²² Pierre Chappuis, « Absurde », *La preuve par le vide*. Paris : José Corti, 1992, p. 29.

fragile qui maintient l'homme ouvert dans sa division, et lui rend le monde habitable²³» (J. Dupin). D'évidence, affrontée au vide, à la labilité, la poésie de Pierre Chappuis tend vers l'allègement. Cette polarité verticale est irrémédiablement corrélée à la modernité telle que la définit Jean-Pierre Richard : « l'horizontal, qui fondera la relation, le glissement heureux [...], le contact vrai » avec la réalité permettra « de traverser la profondeur » pour finalement « fonder l'être sur une familiarité active du néant²⁴». Le dessaisissement extatique au cœur des choses, la déprise rêveuse, l'allant dans la distance aveugle permettent à l'auteur de répondre à l'injonction montaignienne : « Il faut légèrement couler le monde et le glisser, non pas l'enfoncer²⁵». Inspiré par « l'oiseau dominant – sans l'ignorer – l'abîme²⁶» (P. Chappuis), le poète traverse la réalité ambiante en se plaçant au cœur des choses du paysage, sans « s'appesantir », sans « s'embourber²⁷». Il trouve ainsi à se tenir dans l'ouvert, à proximité des choses quotidiennes, à l'aplomb du vide et de la plénitude, cheminant sur la ligne de crête entre la matérialité qui assigne et la spiritualisation qui entraîne vers l'au-delà.

La définition du corpus

Entre le désarroi et l'allègement, entre le vide et la sérénité, existe une mise en rapport, une tension cinétique que recouvre la notion de distance aveugle. Or c'est précisément avec la première parution du recueil intitulé *Distance aveugle* (1974) que Pierre Chappuis opère un tournant²⁸. Pour Michel Collot, l'œuvre s'oriente alors vers « un horizon qui suppose une sortie, voire une dépossession de soi²⁹». En 2006, dans son discours lors de la cérémonie de remise du prix Ramuz à Pierre Chappuis, Sylviane Dupuis explique que dans les poèmes en prose qui composent *Distance aveugle*, « la distance aux choses aussi bien que des mots aux choses cesse par moments d'être perçue comme telle, soudain abolie. Le sentiment nous envahit alors, fugitivement, d'avoir part à la réalité environnante³⁰».

²³ Jacques Dupin, « Moraines », in *Le corps clairvoyant*, 1963-1982. Paris : Poésie/ Gallimard, 1999, p. 153. Pour Pierre Chappuis, « La préoccupation d'écrire [...] n'a pas d'autre sens, d'autre mérite que d'instaurer une manière d'être » (« Une manière d'être », *La rumeur de toutes choses*. Paris : Corti, 2007, pp. 17-18).

²⁴ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*. Paris : Seuil, Essais, 1955, p. 14.

²⁵ *Ibidem*, p. 13.

²⁶ Pierre Chappuis, « Profondeur » dans *La preuve par le vide*. Paris : José Corti, 1992, p. 131.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Pierre Chappuis fait paraître ce recueil aux éditions Max Robert en 1974. En 2000, l'ouvrage est republié aux éditions Corti. Il est alors précédé de *L'invisible parole*, constitué de textes qui ressortissent de l'*ekphrasis*.

²⁹ Dans l'article « Pierre Chappuis » du *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, op.cit, pp. 128-129.

³⁰ « Laudatio pour le Grand Prix Ramuz au poète Pierre Chappuis », *Fondation Charles Ferdinand Ramuz, Bulletin 2006*, pp.11-18, <<http://archive-ouverte.unige.ch/unige:13217>>

Pierre Chappuis a commencé à publier dès la fin des années 1950. En 1957, il fait paraître un recueil intitulé *Le Soleil couronne et diamant*³¹ : des poèmes en vers libres et en prose s’y répondent, leur ensemble s’accompagne d’un dessin d’André Siron. Le ton est celui d’un cruel désespoir. Les effets d’adresse se multiplient : le « je » poétique interpelle anxieusement Cassandre et se prend lui-même à témoin de sa détresse. Dominée par la froideur, l’évocation du paysage occupe une moindre place tandis que celle des hommes et des villes est emplie de visions d’atrocités. Dans un second temps, le recueil s’infléchit quelque peu et s’ouvre aux thèmes de l’amour et du désir. Bien que l’œuvre soit fortement marquée par l’influence surréaliste, quelques accents étonnent moins. Par exemple, le poème final postule « des espaces de silence plein ». S’il est incomparable aux recueils ultérieurs, le livre constitue une première manière de tension vers l’allègement. De cette postulation, le poète ne se départira plus. En 1969 paraît *Ma femme, ô mon tombeau* : le recueil mêle vers et prose, l’effusion élégiaque concerne un deuil fictionnel. Mais, à partir du recueil *Distance aveugle*, Pierre Chappuis se tourne indéfectiblement vers le paysage pour s’affranchir de la tentation de l’épanchement de soi. Le poète puise ses ressources dans la relation aux choses élémentaires de la réalité ambiante, il conjugue l’approche du monde et le consentement à l’insaisissable, il se tient dans un état de disponibilité qui équilibre l’acuité de vue et la rêverie, la réminiscence et l’oubli et qui réconcilie la présence et l’absence : l’illusoire fusion avec les choses ravive et reconduit le désir d’une approche infiniment asymptotique. Partant, la poésie se réalise mais toujours portée en avant d’elle-même. Tel est désormais le défaut d’assise grâce auquel toute l’œuvre chappuisienne trouve sa cohérence et sa tenue.

Hormis les livres d’artistes dont le tirage est relativement confidentiel, notre corpus embrasse l’essentiel des ouvrages composés par Pierre Chappuis depuis *Distance aveugle*. Parmi les quatorze recueils de poèmes, onze ont paru aux éditions José Corti entre 1990 et 2016 : *Moins que glaise* (1990), *D’un pas suspendu* (1994), *Pleines marges* (1997), *Distance aveugle* précédé de *L’invisible parole* (2000, réédition), *À portée de la voix* (2002), *Mon murmure mon souffle* (2005), *Dans la foulée* (2007), *Comme un léger sommeil* (2009), *Entailles* (2014) et enfin *Dans la lumière sourde de ce jardin* (2016). Les quatre autres recueils ont vu le jour auprès de diverses maisons d’édition : *Décalages* (1982) et *Le noir de l’été* (2003) aux éditions La Dogana ; *Un cahier de nuages* (1989) aux éditions Thierry Bouchard et *Le feu de nuit* ; puis, *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps* (2005, réédition) aux éditions Empreintes. D’un recueil à l’autre, l’auteur oscille entre le

³¹ *Le Soleil couronne et diamant*. Paris : Caractères, 1957.

poème en prose et le poème en vers, parfois il les combine, ou bien encore, il travaille à une textualité dont l'allure est indécidable. En substance, entre la prose et le vers, le poème vibre comme entre deux pôles magnétiques dont les champs d'aimantation sont toujours en tension.

Répondant aux questions du poète Emmanuel Laugier, Pierre Chappuis s'en explique :

Quand un livre est bouclé, c'est comme si une porte se fermait. La voie est alors momentanément barrée. C'est peut-être la raison des changements de régime entre l'écriture de prose et les vers d'un livre à l'autre par une sorte de jeu d'alternance, tout comme un musicien peut passer du quatuor à une autre forme de composition, quitte à y revenir par la suite sans bien savoir comment ni pourquoi³².

En 2011, avec le recueil *Muettes émergences*³³, le poète a construit un recueil de textes entièrement rédigés en prose, ceux-ci relèvent aussi bien de l'essai que de la prose poétique. L'année précédente, en 2010, dans *De l'un à l'autre (dans la compagnie d'artistes amis)*³⁴, Pierre Chappuis avait mis en regard des textes en prose et des poèmes en prose et en vers, avec des reproductions d'œuvres d'artistiques.

Parallèlement, l'auteur a rédigé des notes brèves et des essais plus développés. À partir des années 1990, quatre recueils de notes et d'essais ponctuent les publications proprement poétiques : *La Preuve par le vide* (1992), *Le Biais des mots* (1999), *La Rumeur de toutes choses* (2007) et enfin *Battre le briquet précédé de ligatures* (2018). Évoquant les trois premiers livres, Ariane Lüthi³⁵ étudie l'articulation entre les deux versants poétiques et réflexifs de l'œuvre. Si le poète neuchâtelois dissocie « la part heureuse³⁶ » des poèmes et la distance critique des notes, l'autrice insiste et sur leur complémentarité, les notations préparant l'émergence des poèmes, et sur leur proximité poétique : ici et là s'expriment les mêmes principes de discontinuité et d'échos textuels, de mise en suspens de soi et du jugement, d'affleurement de l'image dans l'instant. Nous agréons sans réserve à ce propos et si nos analyses de la poétique de la labilité se focalisent avant tout sur les recueils de poèmes, le dialogue entre les deux parts de l'œuvre ne sera nullement oblitéré. Précisons encore que les effets d'échos entre les notes et les essais ne sont pas exempts de dissonances, d'inflexions. En effet, Pierre Chappuis n'éprouve pas la nécessité de résoudre les questions et les tensions soulevées par la pratique d'une part, et par la réflexion sur l'écriture d'autre part : les éclairages réciproques entre les notes, les essais et les poèmes ne viendront pas résorber ces difficultés théoriques.

³² Emmanuel Laugier, Pierre Chappuis, « La part de l'œil vivant », *Le Matricule des anges*, n° 071, mars 2006, pp. 42-43.

³³ *Muettes émergences, proses*. Paris : José Corti, 2011.

³⁴ *De l'un à l'autre (dans la compagnie d'artistes amis)*. Genève : La Baconnière / Arts, 2010.

³⁵ Lüthi, Ariane, « Notes et notations – affleurements entre prose et poésie », in A. Buchs (dir.) ; A. Lüthi (dir.), *Présences de Pierre Chappuis*. Paris : Orizons, 2014, pp. 101-113.

³⁶ *La Preuve par le vide, op.cit.*, 1992, p. 72.

Reste à indiquer que, sans être exclus par principe, les articles tournés vers la critique d'autres auteurs seront peu mentionnés, même s'ils ont contribué à nourrir notre réflexion. De fait, les remarques sur la poésie en général tendent moins au surplomb théorique et elles sont moins étayées que dans les notes, dans les essais, dans les proses de *Muettes émergences* et que dans les textes du livre *De l'un à l'autre*. Par conséquent, peu de références seront proposées au sujet des *Deux Essais : Michel Leiris / André du Bouchet* et des *Tracés d'incertitude* (2003).

Le choix de la problématique

Avant de revenir plus précisément sur ce que recouvrent les notions choisies, indiquons d'emblée de quels refus elles découlent. L'œuvre de Pierre Chappuis n'ayant pas fait l'objet d'une étude synthétique, toute problématique par trop restrictive semblait inappropriée. Aborder l'œuvre à l'aune d'un thème unique, d'un aspect stylistique ou d'une notion clé telle que le lyrisme, l'émotion, le paysage, le lieu présentait un triple désavantage. Si ce type de focales ne restreint pas le corpus, il suppose des approches plus attendues, et qui ne permettent pas de faire entendre immédiatement la singularité de l'auteur ; mais surtout, ce type d'entrée dans l'œuvre ne favorise pas nécessairement le croisement des disciplines. Partant, le terme de labilité a été privilégié : il ne résulte d'aucun ancrage disciplinaire déterminant, ne détache pas un objet d'étude spécifique, néanmoins il caractérise l'univers, l'écriture ainsi que les conceptions de l'auteur sur la poésie, sur l'art et sur le rapport à l'autre. Quant au terme de poïétique, il est tout aussi opératoire, pouvant embrasser plusieurs aspects du travail poétique, depuis l'amont de l'écriture jusqu'au devenir supposé de l'œuvre publiée.

Définissons premièrement les contours du terme de labilité par rapport à l'œuvre de Pierre Chappuis. L'étymon latin, *labilis*, désignait ce qui est glissant ou enclin à glisser. Par là même, il s'accorde à la volonté poétique³⁷ de l'auteur de « glisser » le monde :

Approfondir, entretenir avec autrui - êtres et choses - de profondes relations, descendre assez profondément en soi [...] Oui, mais glisser à la surface, crainte de s'enfoncer, de s'appesantir ou de s'embourber ?³⁸

Les acceptions du mot recouvrent aujourd'hui ce qui est sujet à changer, à disparaître, à se dérober, ou à faire que quelque chose disparaisse ou se dérobe³⁹. La labilité renvoie au

³⁷ Entendons pour le moment le terme selon la proposition de définition de Jean-Claude Pinson : le poétique engage le « souci du poème, de l'œuvre, et celui de l'ethos, du séjour » (Jean-Claude Pinson, « Intempestive », dans *L'Inquiétude de l'esprit ou Pourquoi la poésie en temps de crise ?* Textes réunis et présentés par Béatrice Bonneville-Humann et Yves Humann. Nantes : Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2014, pp. 33-43).

³⁸ Pierre Chappuis, « Profondeur », *La preuve par le vide*, 1992, p. 131.

caractère insaisissable de la réalité chappuisienne, toujours prompte à se métamorphoser, à se dérober à toute apparence circonscrite et donc à toute prise dans les mots. Aux yeux du poète, toute présence élémentaire unit stabilité et instabilité, « compacité et fluidité⁴⁰ » et se meut dans l'étendue tout autant qu'elle s'en dégage, s'en émancipe dans la conscience de celui qui la ressent. Or, non seulement les choses sont concernées par la subtilisation, par l'évanouissement, mais la conscience du locuteur textuel l'est également : celui-ci est happé dans le vertige d'un absentement moindre, ou bien il est polarisé vers « la zone muette où rejoindre⁴¹ » les choses durant de « *micro-extases*⁴² ». Si une telle vibration rappelle le romantisme, elle implique surtout une illumination telle que celles exprimées dans les haïkus. En termes phénoménologiques, ce mouvement correspond à ce que R. Barbaras nomme le « sentiment du monde⁴³ ». Enfin, ce sont le cheminement physique et la démarche poétique de l'auteur qui sont labiles, celui-ci se vouant à un certain vagabondage : le pas s'élançait toujours et encore, mais « sans combler de vides⁴⁴ ». La labilité révèle d'abord un manque, mais pour verser du côté d'une cinétique d'appel : elle implique un revirement favorable. En substance, la labilité est une notion heuristique qui traverse les questions attenantes au lyrisme, à l'émotion, au paysage, à la composition des livres, à l'orientation syntaxico-discursive, à l'oscillation vers/prose et à la poétique.

Comme la labilité, la poïétique détermine une perspective, une manière d'aborder l'œuvre de Pierre Chappuis. En revanche, la notion découle directement des réflexions valéryennes sur la création artistique. Ces considérations sont aujourd'hui redécouvertes, l'auteur a souvent et malencontreusement été associé au formalisme et à l'impersonnalité⁴⁵. La poïétique ne définit pas une orientation d'ordre génétique, Pierre Chappuis éprouvant le besoin presque constant de se séparer des brouillons préparatoires⁴⁶ ; elle se situe du côté d'un certain "effet" de mise en œuvre, postulant l'inchoativité de son accomplissement. Dans

³⁹ Définitions proposées par Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, et consultables à l'adresse suivante : <http://www.cnrtl.fr/definition/labilit%C3%A9>.

⁴⁰ Quatrième de couverture du recueil *Entailles*. Paris : José Corti, 2014.

⁴¹ Chappuis, Pierre. *Muettes émergences*. Paris : J. Corti, 2011, « *La réalité ambiante* », p. 159-162.

⁴² Pierre Chappuis, « *Ablutions* », in *La preuve par le vide, op.cit.*, pp. 40-41.

⁴³ Barbaras, Renaud, *Métaphysique du sentiment*. Paris : Les éditions du Cerf, Passages, 2016, p.11.

⁴⁴ Pierre Chappuis, *Mon murmure mon souffle*. Paris : José Corti, 2005, [poème non titré], p. 41.

⁴⁵ Le colloque du 4 juin 2010 intitulé « Paul Valéry et l'idée de littérature », organisé dans le cadre du Centre de recherches en littérature et poétique comparées et de l'école doctorale Lettres, Langues, Spectacles de l'université Paris Ouest Nanterre La Défense sous la responsabilité de William Marx et Michel Jarrety, a permis de clarifier ce point.

⁴⁶ *Battre le briquet précédé de Ligatures*. Paris : José Corti, 2018, p. 46 : « Brouillons à débarrasser, devenus inutiles, oui. ». La Bibliothèque Publique et Universitaire de Neuchâtel conserve, dans le Fonds dédié à Pierre Chappuis, des feuillets manuscrits mais ils sont assez rares. La majeure partie des documents conservés s'apparente à d'ultimes tapuscrits avant publications, ne laissant souvent paraître que les dernières modifications. Au fil de nos discussions (février 2016 ; août 2017), le poète a pu exprimer une certaine méfiance à l'égard de toute tentative de reconstitution de la genèse des textes.

« *L'Infini esthétique* » et le « *Discours sur l'esthétique* »⁴⁷, Paul Valéry conçoit la poïétique comme l'articulation⁴⁸ entre l'ordre de la sensation (l'« esthétique » renvoyant à l'*aisthesis* grecque) qui est déjà une action perceptive, et l'ordre esthétique qui consiste à transformer le hasard du sentir en une œuvre qui, à son tour, génère une action continue, une résonance infinie⁴⁹. À partir des circonstances « les plus imprévues, les plus insignifiantes », l'artiste porte la sensation vers la démesure du retentissement intérieur car « il n'y a aucune proportion, aucune uniformité de relation entre la grandeur de l'effet et l'importance de la cause⁵⁰ ». Pour Pierre Chappuis aussi, le geste de mise en œuvre et l'agir de l'œuvre se recourent au niveau du travail sur les sensations induites par les choses ordinaires, insignifiantes : d'une part, le poète cherche à « Entrer en résonance⁵¹ » avec ces choses du monde par le biais du travail d'écriture ; d'autre part, ce geste créateur vise à induire, à « Réaliser des sensations⁵² » chez le lecteur. Partant, la notion de poïétique conduit à interroger la part créatrice du lecteur⁵³ qui participe de l'accomplissement provisoire de l'œuvre. À tous les niveaux, le travail du poème opère donc comme une interface déjouant l'antinomie entre passivité et activité créatrice. La poïétique est fondée sur le refus de la clôture textuelle, l'œuvre ne se replie pas sur elle-même, elle n'est pas un objet, un résultat, une forme, mais un dispositif toujours en fonction. Par ailleurs, le travail sur le poème est à la fois un miroir⁵⁴ par le biais duquel l'auteur se révèle autre et un filtre, un « tamis⁵⁵ » grâce

⁴⁷ Valéry, Paul, « L'infini esthétique » (1934), in *Œuvres*, tome II. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, *Pièces sur l'art*, pp. 1342-1344 ; Valéry, Paul, « Discours sur l'Esthétique » (1937), Discours prononcé au deuxième congrès international d'Esthétique et de Science de l'Art, in *Variété IV*. Paris : Gallimard, 1939, pp. 235-265.

⁴⁸ Dans « Discours sur l'Esthétique », l'auteur note : « mon *Esthétique* et ma *Poïétique* s'enchevêtrent. » (*Œuvres*, I. Édition annotée et établie par Jean Hytier. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1331).

⁴⁹ Pour Valéry, « ce que nous appelons une « Œuvre d'art » est le résultat d'une action dont le but *fini* est de provoquer chez quelqu'un des développements *infinis*. » (« L'infini esthétique » (1934), in *Œuvres*, tome II, *op.cit.*, p. 1344).

⁵⁰ Valéry, Paul, « Discours sur l'Esthétique », *Variété IV*. Paris : Gallimard, 1939, pp. 235-265.

⁵¹ Pierre Chappuis, *Le Biais des mots*. Paris : José Corti, 1999, p. 37.

⁵² Pierre Chappuis reprend les mots de Cézanne dans la note « Réaliser des sensations » (*Le biais des mots*. Paris : José Corti, 1999, pp. 73-75).

⁵³ Dans « *Au sujet du cimetière marin* », P. Valéry écrit : « il n'y a pas de vrai sens d'un texte. Pas d'autorité de l'auteur. Quoi qu'il ait voulu dire, il a écrit ce qu'il a écrit. Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun se peut servir à sa guise et selon ses moyens : il n'est pas sûr que le constructeur en use mieux qu'un autre. » (*Œuvres complètes. Tome I*. Édition de Jean Hytier. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 1507).

⁵⁴ Pour Paul Valéry comme pour le poète neuchâtelois, l'artiste se reflète dans sa propre création : « C'est le faire qui est l'ouvrage, l'objet, à mes yeux, capital, puisque la chose faite n'est plus que l'acte de l'autrui. / Cela est du Narcisse tout pur » (*Œuvres complètes. Tome I, op.cit.*, p. 52). En revanche, Pierre Chappuis ne convoque pas le mythe de Narcisse.

⁵⁵ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Tamis », pp. 52-53.

auquel le poète fait avec le désordre imprévisible que la sensation⁵⁶ fait naître en lui et par lui. En travaillant sur les mots, le poète façonne autant qu'il est façonné par la sensation. L'effort de lucidité prôné par Valéry fait la part belle, non pas à l'inconscient, mais à l'insu⁵⁷. De fait, Pierre Chappuis ne s'abandonne pas à l'inspiration mais il travaille sur la matière du sentir, sur la matière des mots, il se figure tâtonnant plus ou moins aveuglément pour créer le poème. Néanmoins, ce que le poète ne peut retrouver, c'est la source même, l'origine du don de la sensation, de la venue des premiers mots. Ainsi le poème est-il un miroir tout à la fois opaque et lumineux car il a notamment pour objet le spectacle de sa propre naissance : les motifs de l'aube et du surgissement dans la parole sont communs aux poèmes des *Cahiers*⁵⁸ de Valéry et aux poèmes chappuisiens. Bien qu'indéchiffrable, l'œuvre garde trace de ce que Valéry appelle la vie de l'esprit et qui s'accorde avec le geste. Par rapport aux réflexions de Pierre Chappuis, ce versant de la poïétique appelle deux remarques. Pour le poète deux types de gestes informent la sensation du paysage et, par contrecoup, l'écriture : ce sont ceux du regard et de la marche. Ces deux mouvements de vagabondages discontinus façonnent la perception du paysage traversé, et l'allure discursive et rythmique du poème doit répondre à ces incessants réajustements. Le regard, la marche procèdent par « écart et enjambement⁵⁹ », et de même la pensée qui, « à la faveur d'associations fortuites ou de courts-circuits⁶⁰ », se crée à même les choses du monde sur lesquelles et dans lesquelles elle se répercute. Or, le corps, la pensée, et le poème qui en dépend, font avec ce qui se refuse à eux. Ainsi la poïétique n'est ni la reconstitution du travail auctorial, ni une technique, ni un formalisme, ni un repli textuel, mais une exigence : le poème se doit d'être en « prise directe⁶¹ » avec l'élan vital, avec les gestes créateurs qui l'ont fondé. Notre perspective consistera donc à entrevoir la dimension

⁵⁶ Valéry nous permet d'entrevoir la portée créatrice de la sensibilité en ce qu'elle est, précise-t-il « une mécanique de l'incohérence, de l'inégalité, de la discontinuité, de la différence et des disproportions » (Paul, Valéry, *Cahiers*, I. Paris : Gallimard, 1973, Bibliothèque de la Pléiade, « Sensibilité », p. 1206.).

⁵⁷ P. Valéry oppose la notion d'implexe à celles d'inconscient et de subconscient dans *L'Idée Fixe Ou Deux Hommes à la Mer* (Paris : Les laboratoires Martinet, 1935, p. 91). De manière plus générale, l'implexe a trait à « l'imprévu personnel » ou fait que « Je crée... je tire de moi ce que je ne savais pas contenir » (*Ibidem*). L'esprit valéryen est avant tout un transformateur : « On pourrait donc dire que le Subconscient est le nom de l'effet de contraste entre le résultat, la trouvaille, la lueur ou la lumière, et le moi qui s'en reconnaît le bénéficiaire indigne », relève par exemple William Marx (dans « Paul Valéry, « le moins freudien des hommes » ? In : *Freud au Collège de France* [en ligne]. Paris : Collège de France, 2018 (généré le 17 juin 2020). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/cdf/5709>). Le philosophe Robert Alexander, dans « Phénoménologie de l'implexe valéryen » (in *Annales de Phénoménologie*, n° 12, 2013, pp. 59-73), rapproche cette idée d'une pensée de l'intervalle du hiatus de la réflexion de Maldiney.

⁵⁸ Valéry, Paul, *Poésie perdue. Les poèmes en prose des Cahiers*. Paris : Gallimard, Poésie/Gallimard, n°351, 2011.

⁵⁹ *Le Biais des mots*, op.cit., p.92.

⁶⁰ Pierre Chappuis dans *La Rumeur de toutes choses*. Paris : José Corti, 2007, « En désordre », pp. 46-47.

⁶¹ « Pour être en prise directe avec ce qui l'a suscité, le poème n'a besoin que du champ de la page blanche », affirme le poète dans *La rumeur de toutes choses*. Paris : José Corti, 2007, « En prise directe », p. 70.

« génétique-rythmique⁶² » des sensations dont le poème se veut être la répercussion esthétique, bien plus que la traduction : c'est en quoi la poïétique et la dimension figurale de la parole convergent. Enfin, l'orientation poïétique ménage une autre entrée dans l'œuvre chappuisienne. Paul Valéry récrivait incessamment ses poèmes, ce dont le poète neuchâtelois se méfie, de peur de s'éloigner de la source d'où procède le travail poétique. Par contre, cette ouverture au faire, à l'œuvre en devenir, trouve un répondant dans la structure d'ensemble des œuvres de Pierre Chappuis. L'auteur crée des effets d'échos et de répons entre les poèmes : leur mise en résonance suggère que l'œuvre est toujours en travail, qu'elle se ravive et se recompose continûment pour le lecteur. Les poèmes, les livres se retouchent les uns les autres, comme s'il s'agissait pour le poète lui-même de se « *familiarise[r] non avec [s]on texte, - mais avec ses possibilités, ses harmoniques.*⁶³ » (P. Chappuis citant P. Valéry).

La démarche et le plan

Les perspectives ouvertes autour de la labilité et du poïétique favorisent l'articulation de plusieurs questionnements poétiques ainsi que l'ouverture sur les différents domaines de la critique littéraire et sur divers champs disciplinaires. Les notions et les concepts mobilisés seront présentés à propos durant le développement mais les plus importants d'entre eux sont redéfinis dans le glossaire en fonction de l'ensemble des aspects explorés⁶⁴. Les différents champs de réflexion attenants à la poïétique de la labilité se nouent comme suit.

Sur le versant de l'esthésie, la poïétique permet de considérer les évocations de la labilité des étendues paysagères comme le lieu d'interactions entre perception et création d'un univers poétique, autrement dit comme lieu de la mise en travail d'un imaginaire poétique. Cet imaginaire des éléments naturels paysagers tient au fait que ce qui est glisse vers l'invisible, l'improbable, vers la fugacité ou le suspens, vers la subtilisation de matière. Or, l'imaginaire, qui a partie liée avec la sensation poïétique n'est pas une discipline mais ce que G. Durand conçoit comme un « tissu conjonctif⁶⁵ ». La conjugaison entre les axes de l'analyse thématique, de la phénoménologie de la perception, et de l'esthétique chinoise notamment, est

⁶² Formulation empruntée à Henri Maldiney (*Regard, parole, espace*. Lausanne : Éditions l'Âge d'homme, Collection « Amers », 1994, p. 156) qui s'interroge sur la manière de rendre le mouvement dans les formes de la peinture.

⁶³ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « Retouches », pp. 64-65. Pierre Chappuis fait peut-être référence à ce passage : « *Musicaliser - "Harmoniser" / Il s'agit de composer... de vouloir ordonner les parties spécialisées - chacune consacrée à un mode - un mouvement - un registre de mots, un régime de substitutions (raisonnement, imagerie, sentiment) - et de ménager contrastes, symétries, et les modulations ou les discontinuités* » (Valéry, Paul, *Ego scriptor*. Paris : Gallimard, 1993, p. 233).

⁶⁴ Nous signalerons ces notions par un astérisque dès leur première occurrence dans le développement.

⁶⁵ Durand, Gilbert, *L'imaginaire, lieu de «l'entre-savoirs* », in *Champs de l'imaginaire*. Textes réunis par Danièle Chauvin. Grenoble : UGA Éditions, Coll. Ateliers de l'imaginaire, 1996, p. 215.

parfaitement compatible avec la « structure d'horizon⁶⁶ » définie par Michel Collot : la réalité poétique engage les perceptions, l'appel du monde et des mots, en amont du travail d'écriture aussi bien que pendant. Sur un autre versant, la poétique de la labilité se tournera du côté de l'analyse de la structure de l'œuvre chappuisienne, faisant entrer en résonance des étendues et des motifs paysagers à la fois au niveau du livre et au regard de l'ensemble des livres.

Sur le plan de l'influx interrelationnel entre la sensation et le travail rythmique, la poétique implique de manière privilégiée les domaines de la linguistique et de la stylistique. Toutefois, le déploiement discursif et phrastique du poème étant conçus comme incessamment en travail, comme labile, c'est autour de la notion d'allure que nous tenterons de proposer une approche déliée, autant que possible, d'une définition téléologique, formaliste, essentialiste de la phrase. Au prisme des considérations sur l'énergie cinétique textuelle, ce sont les gestes poétiques du décalage intérieur de la pensée et de l'enjambée kinesthésique qui nourriront la réflexion sur les tensions entre les allures des vers et de la prose. Les observations attendant aux déploiements graphiques et aux régimes discursifs prévaudront sur les considérations d'ordre exclusivement formel car la poésie de Pierre Chappuis n'est pas métrique et la dé-marcation vers / prose constitue l'une des interrogations majeures de l'auteur.

Enfin, la poétique de la labilité oriente également la réflexion sur les principes poétologiques, sur les principes poétiques attendant à l'œuvre chappuisienne. La sensation qui dessaisit le sujet est d'ordre poétique pour Valéry tandis que, d'un point de vue phénoménologique, elle relève du « sentiment du monde » (Barbaras). Ce sentiment relève du poétique dans le sens où il suppose un revirement : le manque, le chaos et le désordre qui interdisent toute emprise sur le monde donnent paradoxalement prise au travail poétique, à condition que l'auteur ne s'appesantisse pas sur leur absolue gratuité et sur leur insignifiance originelle. La poétique consiste à faire avec ce « manque⁶⁷ » (Valéry et Chappuis) que rien ne peut combler, elle exige de le travailler. La poétique est donc indistincte d'enjeux philosophiques et poétologiques ayant trait à la poétique, à la nécessité ou à la vanité de la poésie. Deuxièmement, la poétique concerne la manière de travailler à partir de ce vide engagé par la sensation et, à ce titre, les réflexions du poète portent sur les principes de la création, principes communs à la poésie et aux autres domaines artistiques. Enfin, l'abord

⁶⁶ Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris : Presses Universitaires de France, 1983.

⁶⁷ Pour Paul Valéry, « la sensation [...] naît d'un manque et [...] signifie un manque » (Paul, Valéry, *Cahiers, I*. Paris : Gallimard, 1973, Bibliothèque de la Pléiade, « Sensibilité », p. 1195), tandis que Pierre Chappuis écrit que le poème s'élance à partir d'une « Impression reçue, choc émotionnel ou fulgurance verbale », qu'il « naît toujours d'un appel, d'un manque [...] » (Chappuis, Pierre. *La rumeur de toutes choses*. Paris : Corti, 2007, p. 41.)

poïétique interroge les fondements mêmes du lyrisme, Pierre Chappuis invoquant la part active de la « tache aveugle du lyrisme⁶⁸ » dans sa démarche poétique. Le dessaisissement est au cœur du travail poétique (« je m'oublie, – je crée !⁶⁹ », notait Valéry), en amont de l'écriture du poème, et aussi en aval. Si l'auteur manifeste son retrait, sa déprise, c'est pour que le lecteur puisse prendre part au poème, pour qu'il puisse à son tour s'y travailler, s'y façonner des manières de sentir. Cette conception de l'acte poétique, de l'agir du poème recoupe des orientations qui ne correspondent pas aux théories de la réception mais plutôt à l'interaction entre la participation active du lecteur au poème et la mise en jeu de manières de façonner la vie. Marielle Macé investit ce champ de réflexion en conceptualisant une stylistique de l'existence⁷⁰ tandis que Jérôme Thélot cherche quant à lui à penser *Le Travail vivant de la poésie*⁷¹. Le poème, l'œuvre intéressent un travail poétique qui ni ne se replie ni sur une forme, ni ne se résout dans une fin, dans un accomplissement définitif : ce travail consiste à faire vivre un influx poétique.

Ces trois entrées structurent les trois parties du plan : à partir de la poïétique, les glissements entre les approches critiques et disciplinaires s'articulent selon une méthode de cohérence éclectique. En substance, notre démarche renoue avec la technique des passages parallèles. Elle favorise la mise en évidence de la richesse d'une œuvre dont la démarche et l'effet répondent à l'idée d'une réitération insistante, d'un effort librement réfléchi, incessamment ajusté mais non soumis à « des parti pris⁷² » définitifs. De fait, les choix de Pierre Chappuis entrent en résonance avec un certain nombre de préoccupations poétiques et artistiques, contemporaines ou passées ; à des degrés divers, ils travaillent vivement à en approfondir le retentissement dans le champ littéraire qui est le nôtre. De là découlent plus ou moins directement trois de nos usages dans cette étude : celui des échos renvoyant à d'autres poètes, celui des titres empruntés au poète lui-même, et enfin celui de la reprise de certaines occurrences d'une partie à l'autre.

Expliquons ces deux derniers traits programmatiques qui n'ont pas été évoqués auparavant. À l'endroit des titres de parties, la reprise des réflexions de l'auteur sur sa pratique répond à une double logique. D'une part, notre logique est celle de la compréhension, qui n'équivaut pas à une obédience : si le poète n'est pas le mieux à même de proposer un

⁶⁸ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*. Paris : José Corti, 2018, « À la lettre », p. 141.

⁶⁹ Valéry, Paul, *Œuvres complètes. Tome I*. Édition de Jean Hytier. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, « Petite lettre sur les mythes », p.963.

⁷⁰ Nous faisons notamment référence à l'ouvrage *Façons de lire, manières d'être*. Paris : Gallimard, Essais, 2011.

⁷¹ Thélot, Jérôme, *Le Travail vivant de la poésie*, Paris : Les Belles Lettres, collection « encre marine », 2013.

⁷² *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 29.

recul critique de type universitaire, ne pas confronter le regard de l'auteur sur son travail et sa mise en œuvre serait une lacune. D'autre part, la mise en regard des pratiques, des notations réflexives, métapoétique et des considérations critiques développées par le poète révèle des tensions et des recoupements qui nécessitent d'être interprétés, ce que nous ferons en convoquant différents champs disciplinaires. L'approfondissement de l'analyse passe par ces mises en rapport heuristiques qui orientent ou relancent les investigations. Par ailleurs, la reprise des occurrences d'une partie à l'autre, d'un chapitre à l'autre a été favorisée. En revenant à plusieurs reprises sur certains textes ou certains passages déterminés, nous entendons d'abord montrer l'"effet" poétique d'une œuvre dont la richesse nourrit des approches plurielles mais combinées, mais c'est aussi une manière de contrepoint au choix d'embrasser un large corpus comprenant la plupart des œuvres chappuisiennes.

De manière synthétique, la progression du développement distingue trois étapes. La première concerne la poétique du paysage : le poète travaille à rendre compte d'une « réalité ambiante⁷³ » déterminée par des sensations de subtilisation et d'oblitération. Les matières, les flux élémentaires façonnent des étendues labiles dans lesquelles les mouvements et les états de choses ne sont pas assignables à des objets, des lieux ou des circonstances déterminés. Mettant en jeu des ressemblances et des différences complexes, les sensations d'étendue poussent le poète à ménager des effets d'échos entre les poèmes. Ces innombrables résonances maintiennent l'œuvre en travail et ce à divers niveaux : à l'instabilité créée par la structuration des œuvres correspond la discontinuité d'allure du poème. Le déploiement syntaxico-discursif et le régime du vers et de la prose sont travaillés par des tensions logiques, polyphoniques, figurales et graphiques telles que le texte semble continûment en plein travail. La mise en œuvre du poème résulte et opère par le biais d'ajustements et de réorientations multiples. Enfin, c'est en termes poétiques que doit être apprécié l'exercice de reconfiguration réciproque entre l'acheminement poétique et la nécessité de « faire son métier d'homme⁷⁴ » (Joubert). C'est parce que ce rapport poétique est à la fois obscur, insu, mais soumis au filtre de l'écriture poétique que le lecteur peut s'employer à activer, à travailler, à refaçonner pour lui-même des pratiques intéressant aussi bien le goût de l'art que le goût de vivre.

⁷³ Dans la prose intitulée « La réalité ambiante » (*Muettes émergences, proses, op.cit.*, « La réalité ambiante », p. 159-162) ou dans la note intitulée « *Urabe Kenko* » (*La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, p.12 : « Par où la réalité intérieure est-elle rejointe au plus profond ? par où sommes-nous promus au cœur de « l'émouvante intimité des choses » (Kenko encore) ? »).

⁷⁴ Joubert, Joseph, *Carnets. Tome I*. Préface de Mme André-Beaunier et M. André Bellessort, avant-propos de Jean-Paul Corsetti. Paris : Gallimard, 1994, Collection Blanche, p. 91. Sur ce point Pierre Chappuis est peut-être plus proche de Joubert que de Valéry, les deux premiers posant la primauté de l'existence.

Première partie

Labilités de la *poiétique* du paysage

Introduction

Le paysage dont il est question en cette partie ressortit aussi bien du « paysage » de l'écrivain, de son « idiotope » (J.-P. Richard¹) que de la structure d'horizon qu'est le paysage tel qu'envisagé par Michel Collot². De fait, les matières et les manières du paysage forment le « terroir³ » de l'expérience chappuisienne d'une « Tangible réalité, fabuleuse, imaginaire⁴ », elles dissolvent la dichotomie entre le réel et l'imaginaire, entre l'épanchement lyrique et le réalisme mimétique. Néanmoins, la poétique du paysage s'inscrit à l'encontre de la clôture formaliste. L'auteur est requis par les « affleurements du réel », par cette « notion fuyante⁵ » du réel (Régis Lefort), et par celle du monde : « le monde – partie vaut pour le tout – affleure sans autre à notre conscience⁶ », note Pierre Chappuis. Partant, il s'agit moins d'atteindre et de « dire le réel⁷ » objectif que d'exprimer l'effluence, la sensible présence d'une réalité d'ordre paysagère : son double travail d'« Évidence, évidemment⁸ ».

Alors que le réel implique une perspective ontologique, la poétique du paysage engage une réalité qui n'est pas d'ordre essentialiste : elle recouvre ce dont nous faisons l'expérience, car « Il n'y a pas de monde tout fait, de monde en soi. Le réel est le couple que nous formons avec le monde.⁹ », écrit H. Maldiney. Penser la labilité poétique des paysages chappuisiens nous rapporte donc à la perspective phénoménologique de la perception Merleau-Pontyenne¹⁰. Percevoir constitue déjà un style d'existence* dans le monde, une participation chiasmatisée* : le « réalisme » de la « poésie moderne », explique P. Jaccottet dans *L'Entretien des muses*, n'est pas d'ordre descriptif mais appelle une « attention si profonde au visible » qu'elle débouche sur « l'illimité que le visible semble tantôt contenir,

¹ Sur la quatrième de couverture de l'essai *Paysage de Chateaubriand* (Paris : Éditions du Seuil, 1967), Jean-Pierre Richard définit le paysage de l'auteur comme « l'ensemble des éléments sensibles qui forment la matière comme le sol de son expérience créatrice ». Dans *Essais de critique buissonnière* (Paris : Gallimard, 1999, p. 136), il retrouve la notion d'idiotope (chez Dubuffet) comme étant un « lieu personnel, [un] espace marqué par certaines particularités uniques de fantasmes et d'émotions. ».

² Autour de *Paysage et poésie du romantisme à nos jours* (Paris : José Corti, 2005), de *La Pensée-Paysage. Philosophie, Arts, Littérature* (Arles : Actes Sud / ENSP, 2011) mais aussi de *La matière-émotion, op.cit.*, Écriture, 1997.

³ *Muettes émergences, proses*. Paris : José Corti, 2011, p. 57.

⁴ *Le Noir de l'été*. Genève : La Dogana, 2003, « Tangible réalité », pp. 43-44.

⁵ Lefort, Régis, *Étude sur la poésie contemporaine. Des affleurements du réel à une philosophie du vivre*. Paris : Classiques Garnier, 2014, p. 16.

⁶ Chappuis, Pierre, *Battre le briquet précédé de Ligatures*. Paris : José Corti, 2018, « Ressassement », p. 56.

⁷ Nous reprenons le questionnement tel qu'il se donne à entendre dans le titre *Dire le réel aujourd'hui en poésie*, dirigé par Béatrice Bonhomme, Idoli Castro et Évelyne Llose (Paris : Herman, Vertiges de la langue, 2016).

⁸ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « Sereine architecture », p. 53.

⁹ Maldiney, Henri. *Regard, parole, espace*. Lausanne : Éditions l'Âge d'homme, Collection « Amers », 1994, p. 18.

¹⁰ Dans *Le Visible et l'invisible* ou dans *La Phénoménologie de la perception* en particulier.

tantôt cacher, refuser, ou révéler »¹¹. Dans la même perspective, le concept de « sentiment du monde*¹² » développé par R. Barbaras permet de penser un mouvement par lequel le « monde » se déploie, non comme une « réalité positive¹³ », mais comme ce qui contredit toute identité et toute stabilité, comme un processus dans lequel l'élémentaire est une épaisseur sensible de présence et d'absence, d'obscurité et de clarté, de profondeur et de superficialité¹⁴. Or, c'est bien cette instabilité qui est « la première affaire de la langue poétique pour qui veut entrer dans un rapport réel.¹⁵ », explique V. Martinez à propos d'André du Bouchet. La labilité du réel, l'impossibilité d'accéder à son entité objective implique une poïétique de la labilité : « n'est vraiment réel que ce qui ne peut pas être pensé mais seulement accueilli, non pas le plus déterminé, mais l'indéterminable¹⁶ », précise R. Barbaras. Si la poïétique du paysage opère « [d]'après nature¹⁷ », selon la formule chappuisienne, elle redéfinit les « conditions de toute *mimèsis* qui ne saurait « imiter » que dans un mouvement de reprise et déplacement d'écarts reçus.¹⁸ » (L. Jenny).

La médiation créatrice, le déplacement poïétique, consistent à rendre compte de l'interaction dynamique entre l'apparaître du paysage, la mouvance propre des éléments qui le composent, et une manière de déploiement induits par les mouvements du regard ou de la marche du promeneur-poète. Dans le texte, il s'agit de faire sentir cette complexe traversée de sensations, de répondre de cette relation labile dans laquelle le poète s'éprouve pleinement vivant. Le monde est insaisissable, il se dérobe ; partant, la *poïétique* du paysage est « [e]ffacement du lieu » mais déploiement, dégagement d'une étendue spatio-temporelle. Le travail poétique de Pierre Chappuis est en cela très proche de l'esthétique chinoise du paysage qui, explique le sinologue F. Jullien dans *Vivre de paysage*, « s'en vient », « s'en va » », « s'étale et se replie, se condense et se déplie »¹⁹. Sur la quatrième de couverture du recueil *Entailles*, le poète neuchâtelois revient sur certaines des tensions qui spécifient l'expansion, la diffusion, l'effusion de l'étendue :

¹¹ Jaccottet, Philippe, *L'Entretien des muses*. Paris : Gallimard, 1968, p. 304.

¹² Barbaras, Renaud, *Métaphysique du sentiment*, Paris : Cerf, Passages, 2016.

¹³ *Ibidem*, p. 16.

¹⁴ *Ibidem*, p. 13.

¹⁵ Martinez, Victor. *André du Bouchet : poésie, langue, événement*. Amsterdam ; New York : Rodopi, 2013, Chiasma, « Introduction », p. 9.

¹⁶ Barbaras, Renaud, *Métaphysique du sentiment*, *op.cit.*, pp. 91-92.

¹⁷ L'expression provient de la quatrième de couverture de *Muettes émergences, proses*, *op.cit.* ; Pierre Chappuis met en évidence par là l'importance des paysages et se réjouit de l'« ambiguïté » de la formule. La réalité étant bien ce « référent », cette « structure d'horizon » que nous avons liminairement postulée. La formulation apparaît aussi dans « Réaliser des sensations », in *Le Biais des mots*. Paris : José Corti, 1999, p. 74.

¹⁸ Jenny, Laurent, *La Parole singulière*. Préface Jean Starobinski. Paris : Belin, 2009, p. 32.

¹⁹ Jullien, François. *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison*. Paris : Gallimard, Bibliothèque des idées, 2014, p. 79-80. L'auteur traduit les propos du peintre chinois Guo Xi ayant vécu (approximativement) entre 1020 et 1100.

Montagnes & eaux (compacité et fluidité, union du stable et de l'instable), en chinois pour dire concrètement, paysage.²⁰

À la fois « tangible[s] » et insaisissables, présentes et absentes, les étendues chappuisiennes se fondent notamment sur les polarités du proche et du lointain, du vertical et de l'horizontal, du haut et du bas, de l'immobile et du mouvant, de la permanence et de la variance, de l'épars et de la compacité, du vide et du plein, du silencieux et du bruisant, ou encore de l'entraperçu et de l'entendu²¹. Les interactions caractéristiques selon lesquelles se déploient les paysages labiles intéressent « les trois diastèmes²² deguyens (haut, bas ; avant, arrière ; dépli, repli) » : elles configurent une « spaciosité » mouvante, dont l'« être ne va pas sans dire »²³. Il sera donc question d'étendues spatio-temporelles parce que « [l]e paysage aussi ressemble au temps²⁴ » (J. Sacré), d'étendues incommensurables, de distances seulement vécues (B. Bonhomme²⁵), de battements diastoliques-systoliques entre expansions, déploiements et resserrements, replis, entre apparition et disparition des éléments paysagers (Maldiney²⁶). Nous évoquerons également des matières-émotions (M. Collot²⁷) : des matières « tiss[e]s dans l'éternité du mouvement, ouvert[e]s à une infinité de vitesses et de lenteurs²⁸ » (L. Gaspard), des matières de distance, de présence-absence, des matières spatio-temporelles (G. Didi-Huberman²⁹). Les étendues spatio-temporelles naissent toujours des inflexions de la réalité ambiante, d'un paysage flottant par-delà son ancrage géographique, leur espace est

²⁰ *Entailles*. Paris : José Corti, 2014, quatrième de couverture.

²¹ Dans *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison* (*op.cit.*, p. 40), François Jullien relève bien d'autres tensions, que cette première partie permettra de mettre en évidence.

²² De manière générale, Michel Deguy conçoit le diastème comme un « tenseur de monde » (*La Poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*. Paris : Seuil, 1988, p. 129), entendons par là une mise en branle, une tension qui dit la distance qui relie au monde en même temps que le mouvement du monde qui s'espace (la spaciosité).

²³ Les deux premières citations sont extraites de *Brevets*. Seyssel : Champ Vallon, 1986, pp. 197-198 ; la dernière de "Ce qui a lieu d'être ne va pas sans dire", in *Espace et Poésie*. Actes du colloque Rencontres sur la poésie moderne des 13, 14 et 15 juin 1985 ; textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu. Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1987, pp. 11-18.

²⁴ Sacré, James, « *Le paysage aussi ressemble au temps* », *Figures qui bougent un peu et autres poèmes*. Paris : Gallimard, Poésie/ Gallimard, 518, 2015, p251-270.

²⁵ Bonhomme, Béatrice, « La poésie et le lieu », *Noésis*, 7, 2004. Disponible à l'adresse suivante : <https://noesis.revues.org/29>

²⁶ Pour Maldiney, les formes, les lumières, les sensations visuelles ou auditives se rapportent au mouvement respiratoire de la diastole et de la systole, que ce soit dans *Regard, parole, espace* (Lausanne : Éditions l'Âge d'homme, Collection « Amers », 1994) ou dans *L'art, l'éclair de l'être* (Seyssel-sur-Rhône, éditions comp'act, collection Scalène, 1993).

²⁷ Collot, Michel, *La matière-émotion*. Paris : Presses Universitaires de France, Écriture, 1997.

²⁸ Gaspar, Lorand, *Approche de la parole suivi de Apprentissage, avec deux inédits*. Paris : Gallimard, 2004, « Approches de l'étendue », « Etienne Hajdu », pp. 272-273.

²⁹ Dans *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise* (Claude Parmiggiani) (Paris : Les éditions de Minuit, Série « Fable du lieu », 2013), Georges Didi-Huberman considère que les poussières de cendre (l'artiste italien C. Parmiggiani dispose des tableaux, des objets dans une pièce, puis fait un feu de pneus. La fumée se dépose et, une fois les objets ôtés, l'œuvre apparaît comme une empreinte de poussière ou de cendre) « ne crée[nt] pas seulement un lieu » mais « lui insuffle du temps » (p. 38). Nous retenons l'idée pour penser le travail de Pierre Chappuis sur les matières chromatiques ou brumeuses, ou sur les matières élémentaires.

incommensurable, indéfinissable. En leurs mouvements, les éléments paysagers sont tout juste des amers spatio-temporels³⁰, aussi recourrons-nous souvent au terme de « choses » pour préserver le caractère indéfini et flou de ces réalités matériellement sensibles. Pour Heidegger, la chose est « une expérience de présence qui met en branle le monde³¹ », « une modalité d'apparition³² » qui fait entrer en vibration, et presque en parole, les êtres, les objets, les éléments, leurs tensions, leurs correspondances : la chose pointe « le déploiement du monde ». Dans l'étendue, « la rumeur de toutes choses³³ » est aussi « spaciosité » (Deguy) quand elle insuffle « un espace-temps à la fois acoustique et acousmatique³⁴ » (P. Quillier).

Toutes choses « s'articul[a]nt avec ce qui se déploie au fond de nous.³⁵ » (R. Juarroz), les tensions de l'étendue impliquent la notion de « structure d'horizon » en ce que l'horizon « manifeste exemplairement le lien qui unit le dedans et le dehors³⁶ » (M. Collot). Pierre Chappuis parle, quant à lui, de « météorologie du sentiment³⁷ », de « réalité ambiante³⁸ », de « paysage intérieur³⁹ » et d'« hinterland⁴⁰ ». Ou bien, en citant Hofmannsthal⁴¹, il renvoie au concept de la *Stimmung*^{*42}, supposant un principe circulatoire entre le « tonique » de l'étendue et le « tonal » (F. Jullien⁴³). En deçà de l'émotion, individuée et déterminée sur le

³⁰ À partir du titre (et de la note) « *Point d'ancrage* », dans *La Rumeur de toutes choses*. Paris : José Corti, 2007, p. 75.

³¹ France-Lanord, Hadrien, *La couleur et la parole. Les chemins de Paul Cézanne et de Martin Heidegger*. Paris : Gallimard, L'infini, 2018, p. 22.

³² *Ibidem*, p. 26 : « chose ne désigne pas pour Heidegger un type d'étant (une cruche, par opposition à une montagne, un pommier ou un héron), comme il le dit à la fin de la conférence sur La Chose. Chose est une modalité d'apparition [...] ; c'est le nom de l'entrée en présence de l'étant quand il recueille le déploiement du monde, auquel l'homme a nécessairement part, mais dont il n'est pas le centre. ».

³³ Reprise du titre du recueil de notes *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*.

³⁴ Quillier, Patrick, « *L'épreuve de silence, les preuves par silence* », *Noesis*, n°19, 2012, pp. 95-115.

³⁵ Juarroz, Roberto, *Poésie et création : dialogues avec Guillermo Boido*, Trad. Fernand Verhesen. Paris : José Corti, Ibériques, 2010, pp. 31-32.

³⁶ Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris : Presses Universitaires de France, 1983, p. 8.

³⁷ *De l'un à l'autre (dans la compagnie d'artistes amis)*. Genève : La Baconnière / Arts, 2010, « *Ombres et entrailles* », p. 202.

³⁸ Dans la prose intitulée « La réalité ambiante » (*Muettes émergences*, *op.cit.*, « La réalité ambiante », p. 159-162) ou dans la note intitulée « *Urabe Kenko* » (*La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 12 : « Par où la réalité intérieure est-elle rejointe au plus profond ? par où sommes-nous promus au cœur de « l'émouvante intimité des choses » (Kenko encore) ? »).

³⁹ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *Paysage intérieur* », p. 25.

⁴⁰ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, « *Avoir lieu* », p. 15 : « réalités extérieure et intérieure tendent [...] à se rejoindre dans un hinterland ».

⁴¹ *Ibidem*, « *Point d'ancrage* », p. 75 : « *Les sentiments, les demi-sentiments, tous nos états moraux les plus profonds et les plus secrets, ne sont-ils pas très étrangement entrelacés avec un paysage, une saison, une condition de l'atmosphère, un souffle ?* ». Pierre Chappuis cite la *Lettre de Lord Chandos* d'Hofmannsthal.

⁴² Dans *Être et temps*, Heidegger précise que la *Stimmung* ne procède ni du « dehors », ni du dedans mais qu'elle émerge en tant que « forme de l'être-au-monde ». Mais avant d'être un concept philosophique, la *Stimmung* est, pour Novalis, une disposition thymique, un état d'âme, une acoustique de l'âme (Schefer, Olivier, Novalis, *Art et utopie : Les derniers fragments (1799-1800)*. Paris : Éd. ENS-Rue d'Ulm, 2005, Fragment 21). Il est, en termes simplifiés, question d'une tonalité, d'une disposition affective, d'un accordement entre raison et sens.

⁴³ Jullien, François. *Vivre de paysage*, *op.cit.*, p. 162.

spectre des affects, il y a poïétique du paysage parce que celui-ci procède de la sensibilité, de la « sensation pure », celle-ci étant, selon P. Valéry, la « seule réalité »⁴⁴. L'appréhension de l'étendue découle de sensations, les informe ; or, reprenant les mots de P. Cézanne, Pierre Chappuis écrit que « peindre d'après nature ne pouvait être que "réaliser des sensations"⁴⁵ ». Et, si la réalité est située du côté du manque autant que de l'évidence, c'est que la sensation engage un mouvement d'expérience, comparable à celui « d'une onde⁴⁶ », et se définit comme ce « qui naît d'un *manque* et qui signifie un manque⁴⁷ » (Valéry). Pour le poète, rendre le réel est impossible, mais la poésie peut en « aviver le manque⁴⁸ ». Les relations de connivence entre le poète et l'étendue relèvent de la sensation, de la *Stimmung**, elles s'exercent selon un principe chiasmatisque*, au cours d'un processus cinétique : par conséquent, le terme d'émotion* sera employé pour analyser les répercussions réciproques entre le mouvement des choses dans l'étendue, les mouvements optiques ou kinesthésiques du poète-promeneur (mouvements informés par l'étendue autant qu'ils la configurent) et le trouble qui anime l'imagination-paysage ou la mémoire-paysage. Par ailleurs, empruntant à la pensée de Michel Deguy, nous glisserons de la sensation à l'émotion selon les rapports suivants :

La sensation étant ce qui ne dure pas, temps perdu, l'essentiellement fugitive, peut-être appelée émotion, et il ne s'agit pas de l'abstrait contact d'un sens avec son sensible, n'est pas autre chose que le frémissement *in rebus*, le frémissement du comme-un des choses.⁴⁹

Comme l'expérience poïétique de la réalité tient de la vibration « car l'imagination est formatrice de la perception⁵⁰ » (P. Ouellet), l'univers du poète doit donc être appréhendé comme un flottement dans la réalité, entre les pôles du réel et de l'irréel, « l'affleurement du réel⁵¹ » consistant en une traversée des « niveaux de réalité » (J. Sacré⁵²) :

Évidence du monde, ou jeu de miroirs ? Qu'elle se plaise à traverser les époques à la faveur du moindre objet tiré de l'oubli ou qu'elle s'abîme dans un moment d'attente creuse, l'imagination, toujours, entend garder un pied dans la réalité qu'elle remue de fond en comble, à la faveur de subtils dispositifs (dont, premier et dernier ressort, le poème lui-même).⁵³

⁴⁴ Valéry, Paul, *Cahiers, I*. Paris : Gallimard, 1973, Bibliothèque de la Pléiade, « *Sensibilité* », p. 1200.

⁴⁵ *Le Biais des mots, op.cit.*, « *Réaliser des sensations* », p. 74.

⁴⁶ Valéry, Paul, *Cahiers, I, op.cit.*, « *Sensibilité* », p. 1171.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 1195.

⁴⁸ *Le Biais des mots, op.cit.*, « *Réaliser des sensations* », p. 75.

⁴⁹ Deguy, Michel, *La Poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*. Paris : Seuil, 1988, p. 41.

⁵⁰ Ouellet, Pierre, *Poétique du regard : Littérature, perception, identité*. Sillery (Québec) : Éd du Septentrion ; Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 30.

⁵¹ Lefort, Régis, *Étude sur la poésie contemporaine, op.cit.*

⁵² James Sacré, dans un entretien avec Monique Gallarotti-Crivelli (revue Nu(e), 2005, n°11, pp. 9-24). Cité par Bonhomme, Béatrice, « Articulation du réel et du poétique », in *Dire le réel aujourd'hui en poésie*. Paris : Herman, Vertiges de la langue, 2016, p. 434.

⁵³ *Tracés d'incertitude*. Paris : José Corti, 2003, « *Une expérience du singulier* » (sur Jean Follain), p. 51.

L'imagination, tout autant que la mémoire est (B. Bonhomme) « chemin vers le monde⁵⁴ ». La poïétique du paysage se situe du côté de la « Tangible réalité, fabuleuse, imaginaire⁵⁵ » c'est-à-dire du côté de la verticalité et de la profondeur. L'approche de J.-P. Richard rejoint, sur ce point, celle de R. Juarroz⁵⁶ :

[...] la poésie consiste à reconnaître l'échelle totale du réel, c'est-à-dire une dimension non conforme à ses apparences, à certains de ses fragments d'où approfondissement d'un manque de totalité, de permanence, de coïncidence, mais qu'elle se présente en dernière analyse comme le plus grand réalisme possible, comme la meilleure manière de serrer au plus près la totalité du réel.⁵⁷

Entre le visible et l'invisible, entre la surface et la profondeur, entre le palpable et l'impalpable, entre l'envers et l'endroit du paysage, la métaphore du tissage « *sub tela* » est requise par le poète⁵⁸.

La labilité est en quelque sorte le thème* caractéristique de l'appréhension du paysage et, avec lui, de la réalité : la *poïétique* du paysage est une poétique de l'« effacement du lieu⁵⁹ ». Ce thème n'est ni sous-jacent, ni psychologique⁶⁰, ni en lui-même porteur d'un « système de valeur⁶¹ » ; par contre, la labilité fonde une manière d'appréhension du paysage, un « style d'être⁶² » (M. Merleau-Ponty) reconnaissable dans chaque poème-paysage. Autrement dit, la labilité configure une manière d'individuation⁶³ du poète dans la réalité. En ce sens, le thème de la labilité marque l'« architecture⁶⁴ » de l'œuvre. Dans le texte, la poïétique correspond à la configuration d'une expérience paysagère, c'est-à-dire d'un déploiement spatio-temporel labile ; dans l'œuvre, le déploiement des poèmes, par écho, reprises et variations, met en œuvre la labilité des paysages, selon les années, les saisons ou selon les colorations thymiques du locuteur. Aussi, la labilité n'est plus simplement un thème mais un principe. Nous glissons d'une thématique structurante vers la structuration des livres, et cette structuration répond à une « structure universelle de l'expérience », qui est celle de

⁵⁴ Bonhomme, Béatrice, *Mémoire et chemins vers le monde : Philippe Jaccottet, Yves Bonnefoy, Salah Stétié, Bernard Vargaftig, André du Bouchet, Antoine Emaz, Jean-Claude Renard, Jacques Réda, Jude Stéfan, James Sacré, Bernard Noël*. Colomars : Melis Éditions, 2008.

⁵⁵ *Le Noir de l'été*, op.cit., « Tangible réalité », pp. 43-44.

⁵⁶ Roberto Juarroz cite Montherlant dans *Poésie et création*, op.cit., p. 172: « Il y a le réel et l'irréel. Au-delà du réel et de l'irréel il y a le profond. ».

⁵⁷ Juarroz, Roberto, *Poésie et création*, op.cit., p. 157.

⁵⁸ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « *Sub tela* », p. 60.

⁵⁹ *Entailles*, op.cit., quatrième de couverture.

⁶⁰ Caractéristiques du thème selon Jean-Pierre Richard, et dont M. Collot rend compte dans « *Thématique et Psychanalyse* », in *Territoires de l'imaginaire : pour Jean-Pierre. Richard*. Paris : Éditions du Seuil, 1986.

⁶¹ Barthes, Roland, *Michelet par lui-même*. Paris : Éditions du Seuil, 1954, p. 179.

⁶² L'expression revient à diverses reprises dans *La Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1945.

⁶³ L'expérience de soi et, indissociablement, celle du monde, l'une et l'autre sont marquées par un retentissement chiasmatisque, fragile, et toujours se modifiant.

⁶⁴ Richard, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris : Éditions du Seuil, 1961, p. 24. Les thèmes majeurs de l'œuvre sont « ceux qui en forment l'invisible architecture, et qui doivent pouvoir nous livrer la clef de son organisation ».

« l’auto-affectation⁶⁵ » (Derrida). À la circulation retentissante qui accorde le poète et l’étendue dans l’instant, fait écho le va-et-vient d’une vie dans les mêmes lieux « pratiqués dans tous leurs états de jour en jour⁶⁶ », d’une attention vouée à « tourner autour d’un petit nombre de choses⁶⁷ ». Au niveau de l’œuvre, il est donc également question du déploiement spatio-temporel du monde et de l’espace, de la respiration, d’une vie dans l’affleurement des paysages. La labilité est le prisme miroitant par le biais duquel l’auteur pense son existence dans le monde : les poèmes révèlent combien la labilité des choses résulte, et des « dispositions » de « celui qui les perçoit », et des changements de l’étendue elle-même⁶⁸. Elle est également le principe grâce auquel il compose une œuvre qui se déploie elle aussi par variations. De fait, pour l’auteur, les échos sont autant de « germe[s]⁶⁹ » destinées à créer une œuvre ouvrant sur la vie. Précisément, ce versant de la poïétique rejoint l’une des préoccupations de J.-P. Richard, répondant à Yvan Leclerc⁷⁰ : « rien ne semble limiter, dans une écriture véritable, la labilité des échos thématiques, ni la diffusion des musiques littérales ».

À l’aune de ces considérations, nous développerons en deux temps cette première partie. L’abord thématique permet d’expliquer comment l’auteur parvient à travailler sur l’idée que le « sentiment des choses est d’autant plus intense que nous sommes de passage⁷¹ », et que ces dernières sont fugaces. L’« approfondissement, l’impression [...] de toucher au vrai⁷² » des choses et de l’étendue consistant à « tourner autour⁷³ » de leurs propensions à la dégradation, à l’altération, à l’évanouissement, à l’indistinction, à la déhiscence, ainsi qu’à la métamorphose de leurs matières et de leurs textures. L’appréhension du paysage témoigne d’un certain consentement à la précarité sans pour autant affirmer une prédilection pour l’abîme. La labilité est souvent heureuse : l’étendue spatio-temporelle est une trame mouvante qui entrelace le visible, l’invisible, le visuel et l’acousmatique, et qui traverse ainsi « l’échelle

⁶⁵ Derrida, Jacques, *De la Grammatologie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1967, p. 236.

⁶⁶ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *De jour en jour* », p. 90.

⁶⁷ *Ibidem*, « *La rumeur de toutes choses* », p. 157.

⁶⁸ *Ibidem*, « *Point d’ancrage* », p. 75.

⁶⁹ *Battre le briquet*, *op.cit.*, p. 109.

⁷⁰ Richard, Jean-Pierre, « Questions et réponses. Propos recueillis par Yvan Leclerc », *Littérature*, volume 164, n° 4, 2011, pp. 93-103. Y. Leclerc interroge J.-P. Richard sur son rapport à « une critique contemporaine renvo[yant] » plutôt le texte à sa dispersion, à l’impossibilité d’une totalité ».

⁷¹ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *De jour en jour* », p. 90.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *La rumeur de toutes choses* », p. 157 : « Toutes choses, quand je n’aurai fait que tourner autour d’un petit nombre d’entre elles, toujours les mêmes mais propres à assurer une relation au monde approfondie. ».

totale du réel » (R. Juarroz). Les concepts d'entrelacs chiasmatique (Merleau-Ponty⁷⁴), de « moment pathique⁷⁵ » (Erwin Straus et Henri Maldiney) sous-tendent la poïétique de la labilité. L'étendue procède d'un paysage que travaillent des courants de matières et de sensations ; elle initie tout autant qu'elle résulte de l'é-motion* propre aux mouvements du regard et de la marche, aux élancements de l'imaginaire et de la mémoire. Entre l'évidence et le manque de la réalité, le ressentir est polarisé par l'idée d'un foyer-lieu « hors de portée. À l'extrême du désir.⁷⁶ », d'un lieu insaisissable qui est, comme le note Béatrice Bonhomme à propos de « l'évidence lumineuse » dans l'œuvre d'Heather Dohollau⁷⁷, « le lieu absolu d'un non-lieu », l'« espace de résonance qui permettrait à la poésie d'être ». Quant à l'analyse de l'architecture des recueils, elle est envisagée comme un autre versant de la poïétique du paysage. En effet, dans le chapitre « *Dans les marges du paysage* », Michel Collot note à propos du recueil *Pleines marges* :

La composition de l'ouvrage évoque ainsi celle du paysage, fait d'un ensemble de motifs qui se répondent à distance pour faire sens dans l'espace d'un regard, d'une lecture, à moins que ce ne soit le paysage qui appelle une mise en page.⁷⁸

Cette « composition rigoureuse » mais non « rigide » « laisse toute sa part aux aléas de la circonstance », elle met en œuvre les textes et les paysages à la manière de « constellations mobiles »⁷⁹. Ajoutons à cela que la place faite aux vibrations des désirs du locuteur, à ses sensations, ses impressions et ses soubresauts de conscience engage l'écriture poétique dans un processus de « réitération dynamique⁸⁰ ». Affrontant, « À jamais, la part manquante⁸¹ » et insaisissable d'un tout du monde, chaque poème « manque son but, reporte l'espoir sur un autre poème⁸² ». Une telle approche poétique, vibratoire et labile, voue l'écriture à une parole excédante et toujours excédée par le renouvellement de toute chose, à une parole en constant déplacement. Les variations et l'espacement des répons poétiques innervent une écriture qui

⁷⁴ Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible*. Paris, Gallimard, collection Tel, 1964, Telle est aussi l'approche de Maldiney dans : « « Il n'y a pas de monde tout fait, de monde en soi. Le réel est le couple que nous formons avec le monde. » (p. 18).

⁷⁵ Qui désigne le moment « où sujet et objet se confondent dans l'appréhension indistincte d'une seule et même profondeur de présence » (Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 28).

⁷⁶ *Distance aveugle, op.cit.*, « Image ou lieu », p. 110.

⁷⁷ Bonhomme, Béatrice, « *Le lieu de la poésie d'Heather Dohollau* », in Lançon, Daniel (dir.), Dohollau, Tanguy (dir.), *Heather Dohollau, l'évidence lumineuse. Colloque de Cerisy, 9-12 juin 2005*. Bédée : Éditions Folle avoine, p. 36.

⁷⁸ Collot, Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours, op.cit.*, p. 363.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Expression recouvrant le titre d'un article de Pierre Chappuis au sujet du poète André du Bouchet dans *Tracés d'incertitude*. Paris : José Corti, 2003, pp. 203-214.

⁸¹ *Dans la foulée*. Paris : José Corti, 2007, p. 88.

⁸² *La Preuve par le vide*. Paris : José Corti, 1992, p. 68.

« se diffère et s'écrit comme différence⁸³ ». La métaphore chappuisienne de la « charpente musicale⁸⁴ » traduit ce travail qui, au niveau du recueil, repose sur l'articulation de poèmes ou d'ensemble de poèmes interagissant les uns avec les autres, selon des principes de retentissements vibratoires, de contrastes ou d'inflexions d'allures*.

⁸³ Derrida, Jacques, *L'Écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil, 1967, p. 116.

⁸⁴ *Pleines marges*. Paris : José Corti, 1997, « (*mentalement, Paul Klee*) », p. 57. La citation exacte est la suivante : sa « charpente musicale / toujours en cours de rénovation. ». Par ces mots, le poète évoque la voûte sonore édifiée par les « Appels et répons » des oiseaux.

Chapitre I : Labilité des choses et de l'étendue, entre évidence et approfondissement de leur manque

I-1. Labilité effervescente des choses et de l'étendue

- 1.1. Fragilités et turbulences
- 1.2. L'aura de l'étendue
- 1.3. Le « double fond » de la réalité

I-2. L'é-motion de l'étendue spatio-temporelle

- 2.1. Une texture qui se file et se défile
- 2.2. Subtilisations de l'étendue
- 2.3. Cinétiques acousmatiques, musicales et rythmiques de l'étendue

I-3. Cinétiques d'entrelacements à l'étendue

- 3.1. Motilités chiasmiques en l'étendue : le regard et la marche
- 3.2. L'entrelacs des états de choses, des états d'âme et des états de conscience
- 3.3. L'intuition poétique du foyer-lieu

La poétique de la labilité confronte le lecteur à un paradoxe : l'évidence ne renvoie pas à une pleine présence dont le poète ferait l'expérience dans le face à face avec les choses du paysage, mais elle coïncide avec le sentiment du manque, voire d'une certaine absence, et ce quand bien même le poète est enveloppé par l'étendue spatio-temporelle. C'est en termes phénoménologiques (et lacaniens⁸⁵) que la « structure d'horizon » (M. Collot) explique l'é-motion : l'étendue spatio-temporelle introduirait « dans le trop-plein de la vie et de la réalité quotidienne un manque » qui appelle le sujet à un élan « en avant de soi-même et du monde existant, vers "un manquant qui est au-delà du monde"⁸⁶ ». Pour Pierre Chappuis, le manque est celui du monde même, il ne ressortit ni à un au-delà, ni à un arrière-monde mais tient à ce que les « choses essentielles » « d'une certaine façon se dérobent toujours » : elles « ne peuvent être abordées qu'avec des détours, ou obliquement, presque à la dérobée » (P.

⁸⁵ Dans *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op.cit.*, p. 183. Michel Collot rappelle que Lacan définit le Réel comme ce qui est destiné à toujours être manqué.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 68. L'auteur cite *L'Être et le néant* de Sartre.

Jaccottet⁸⁷). Cette perspective innerve une poïétique de la labilité qui présente l'étendue en état de flottement, d'irrésolution ; toute chose se déploie dans l'espace et le temps en remettant en cause sa substance. Le défaut d'identité des choses, leur fugacité, leur « variété⁸⁸ » et leur ressemblance, leur incohérence défont l'idée même d'un ensemble paysager. En dépit de leur « évidence⁸⁹ », leur manière de (se) déplier (dans) l'étendue spatio-temporelle, leur efficacité équivalent à mettre en doute le caractère tangible de ce qui est désigné *a priori* comme réalité. Dans cette perspective, il sera question d'une poïétique de la présence-absence du paysage, d'« une présence-là énigmatique, elliptique comme un battement, [d']une présence qui dérouté toujours de nouveau le sens, la situation, la substance.⁹⁰ » (B. Bonhomme). Donner à ressentir l'expérience, l'épreuve de la labilité des choses, faire voir que « tout s'enfu[it] au moment même de s'offrir.⁹¹ » revient à prouver l'épaisseur incommensurable et vertigineuse de la réalité spatio-temporelle. Pour H. Maldiney, cet approfondissement tient précisément à l'appréhension d'un « autre espace plus primitif encore que celui du paysage. Un espace de turbulence où notre perte, en quelque sorte absolue, ne se réfère même plus à la perte d'un monde : l'espace du vertige.⁹² ». De fait, de poème en poème, les éléments paysagers réapparaissent. Ils existent ainsi de manière discontinue, selon des matières, des manières différentes, s'impliquent dans des textures, des trames spatio-temporelles ressemblantes, transitives, toujours en métamorphose. Ainsi, le manque de prise des choses dans l'étendue suggère aussi bien la discontinuité du monde que l'idée d'un continuum de transformation absolument indiscernable par le biais des perceptions sensorielles. Le caractère insaisissable de l'expansion spatio-temporelle ne mène pas au désarroi : le « manque même qui rev[ient] à la surface, creus[e] » l'idée d'une « impuissance » qui ne fait que « redoubler » la « quête » poétique, explique B. Bonhomme⁹³ au sujet de la sérénité du manque dans la poésie de H. Dohollau. Inévitablement se posera la question de savoir comment le poète peut habiter le monde de la dérobade des choses, mais présentement, explorons un premier trait de la poïétique du paysage : l'ambivalence des

⁸⁷ Jaccottet, Philippe, *Autres journées*. Montpellier : Fata Morgana, 1987, p. 17 ; cité par Béatrice Bonhomme dans *Mémoire et chemins vers le monde*. Colomars : Melis Éditions, 2008, p. 37.

⁸⁸ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Les choses, dans leur variété », pp. 6-67.

⁸⁹ *Ibidem*, « Les choses, dans leur évidence », p. 67.

⁹⁰ Bonhomme, Béatrice, « Le lieu de la poésie d'Heather Dohollau », in Lançon, Daniel (dir.), Dohollau, Tanguy (dir.), *Heather Dohollau, l'évidence lumineuse. Colloque de Cerisy, 9-12 juin 2005*. Bédée : Éditions Folle avoine, p. 37.

⁹¹ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Abîme », p. 12.

⁹² Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*. Paris : Les Belles lettres, Encre marine, 2010, pp. 40-41.

⁹³ Bonhomme, Béatrice, « Le lieu de la poésie d'Heather Dohollau », op.cit., p. 36.

étendues chappuisiennes « nous confronte à la caducité des choses en même temps qu'à leur efflorescence » (M. Collot⁹⁴).

Les différents chapitres développés dans cette partie établissent une typologie des modalités de manifestation de l'étendue et des qualités propres à son déploiement spatio-temporel. Si la labilité équivaut au thème majeur de l'œuvre, le motif* concret du déploiement spatio-temporel se décline et se module diversement, mais ce que montre l'« horizon interne » (M. Collot) du motif, c'est que le déploiement de l'étendue spatio-temporelle implique un espacement qui ressortit moins à une intentionnalité qu'à une rencontre : le locuteur se projette dans l'étendue, autant qu'il s'y trouve appelé et impliqué, et l'étendue l'enveloppe sans qu'il ne parvienne à embrasser la stabilité d'un paysage. Pour le dire autrement encore, l'auteur s'emploie à créer des étendues « coup[ant] court aux conditions de la perception commune et aux régimes de la forme⁹⁵ » fixe (Maldiney) : il suscite « des moments de réalité⁹⁶ », des « moments de monde⁹⁷ » qui ne sont pas « intégrables » dans un paysage. Pour le philosophe, la poïétique de la labilité se situerait du côté de l'art, de l'éclair de l'être, en un mot, de l'ouvert.

C'est autour des tensions discordantes intéressant les matières et les manières du déploiement des choses dans l'étendue que se focaliseront d'abord les analyses. Recourir aux notions de matières, de manières et d'aura* permet d'éviter une approche catégorielle de type bachelardienne, centrée sur une poétique des éléments naturels, mais tout en soulignant l'importance de l'élémentaire dans lequel est, littéralement, ancré le déploiement spatio-temporel des étendues chappuisiennes. Ensuite, autour de la notion d'é-motion, il sera question du travail sur l'évocation de la mobilité des choses qui trament l'expansion de l'étendue. Aux métaphores de la texture, s'ajoutent celles de la fluidité, de la subtilisation, du retentissement visuel ou acousmatique, toutes confèrent à l'étendue une allure et une résonance d'ordre musical ou rythmique. Enfin, Pierre Chappuis parvient à suggérer l'accordement entre l'espacement intérieur et le déploiement de l'étendue par le biais de notations kinesthésiques : se mouvoir dans l'étendue, mouvoir l'étendue, et être ému sont indissociables. Au-delà des mouvements optiques et kinesthésiques, les influx de l'étendue éveillent (ou sont éveillés par) des inflexions thymiques, mémorielles ou bien relevant d'un imaginaire de la réalité. L'enjeu est d'expliquer comment Pierre Chappuis conçoit des étendues fonctionnant comme des espaces de résonance et comment il parvient, tout en

⁹⁴ Collot, Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, op.cit., p. 360.

⁹⁵ Maldiney, Henri, *Ouvrir le rien, l'art nu*, op.cit., p. 43.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 451.

⁹⁷ Maldiney, Henri, *L'art, l'éclair de l'être*, op.cit., p. 153.

« tourn[ant] autour d'un petit nombre » de choses seulement, à conférer à chaque poème-paysage son unicité.

I-1. Labilité effervescente des choses et de l'étendue

Les choses sont « mise[s] en tension⁹⁸ » (F. Jullien) dans l'étendue, du fait même de leur fragilité, de leur caducité. Si « L'instable, l'instable tient tout.⁹⁹ », c'est que la désagrégation et l'altération sont profondément ambivalentes. Michel Collot et Sylviane Dupuis n'ont pas manqué de souligner l'importance de ces motifs. Préfaçant le recueil *Éboulis & autres poèmes*, M. Collot analyse la « défection inéluctable¹⁰⁰ » des choses de l'étendue en lien avec l'évocation sous-jacente des « drames de l'histoire collective et personnelle¹⁰¹ ». Il souligne la tendance presque expressionniste des phrases accumulatives qui, dans ce recueil, se rapportent au délitement, à la dislocation ou à la corruption de la montagne, de la neige. Il est vrai que, dans le poème éponyme « *Éboulis*¹⁰² », la désagrégation de la montagne est irrémédiable, dévorante, jusqu'à la nausée : les « arêtes » rocheuses sont associées à des « dents »¹⁰³ et le dévalement pierreux est « bave », ou même « [v]omi »¹⁰⁴. La déjection organique humaine amène le critique à insister sur le fait que c'est « au plus intime de son corps¹⁰⁵ » que le poète éprouve la déliquescence des choses. Dans l'article « *Une poétique de l'entre-deux*¹⁰⁶ », S. Dupuis remarque également cette obsession négative dans les premiers recueils du poète, et les deux critiques s'accordent à préciser que cette propension entre en tension avec son revers, l'allègement, la régénération. Aussi, plus encore que l'idée d'ambivalence, ce sont celles de flux, de devenir et de transitivity que privilégierons : au regard de l'ensemble de l'œuvre, la dégradation n'est qu'une des diverses manières de « mise en tension » (F. Jullien) de l'étendue spatio-temporelle.

⁹⁸ Jullien, François. *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison*, *op.cit.*, p. 50.

⁹⁹ Pierre Chappuis, *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps*. Moudon : Empreintes, 2005, p. 102.

¹⁰⁰ Collot, Michel, « *Édifier les débris* » (Préface) dans *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps*, *op.cit.*, pp. 7-20.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 8.

¹⁰² *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps*, *op.cit.*, « *Éboulis* », pp. 93-104.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 93.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 97.

¹⁰⁵ Collot, Michel, « *Édifier les débris* » (Préface), *Ibidem*, p. 9.

¹⁰⁶ Dupuis, Sylviane, « *Une poétique de l'entre-deux* », in *Présences de Pierre Chappuis*. Paris : Orizons, 2014, pp. 27-51.

1.1. Fragilités et turbulences

En effet, les évocations chappuisiennes mettent en tension des polarités *a priori* éloignées et la fragilité n'est pas uniquement signe d'une précarité menaçante. Parallèlement, l'apparente tranquillité des choses recouvre aussi une inconstance majeure. Les étendues s'émeuvent très fréquemment d'interactions entre compacité et émiettement, tout autant que d'échanges entre densité et fissuration, entre le vide et le plein, entre le surgissement et la disparition. Matricielle, la précarité, ressortit à l'essor créateur d'une étendue qui se crée et se dégage d'elle-même, induisant des allures d'apparition et d'oblitération, de présence et d'absence des choses paysagères. Les rapports d'intensité, de propagation, de compossibilités et de non-coïncidences des états de choses spécifient chaque poème, chaque étendue spatio-temporelle.

Avant tout, il convient d'analyser ce revirement poétique au cœur duquel l'angoisse de l'altération destructrice, de l'impermanence appelle un consentement fébrile, ou entier, à la mouvance, à la transitivité, à l'incessant avènement des choses. Afin de préciser comment Pierre Chappuis donne à sentir le souffle vital qui anime et traverse tout paysage, les phénomènes de réversibilité entre surgissements et disparitions seront envisagés, ainsi que ceux articulant présence et absence des choses, et corollairement, de l'étendue.

1.1.1. Consentir à la précarité, « happés, heureux en dépit de la chute probable¹⁰⁷ »

Dans l'œuvre de Pierre Chappuis, la poétique de la précarité se rapporte effectivement à la disparition des dieux, à la « résistance au non-sens », à cette idée que « le plus fragile » est aussi « le plus nécessaire »¹⁰⁸, ainsi que l'explique J Thélot au sujet de P. Jaccottet dans *La poésie précaire*. Mais, le poète neuchâtelois invoque, en quelque sorte, la caducité. La précarité fonctionne comme un appel et engage un élan tout à fait paradoxal dans l'étendue : les choses se tendent vers la précipitation mais sans pour autant placer l'étendue du côté de l'anéantissement radical. Revenons au poème « *Éboulis* » : l'étendue est présentée dès le début du texte comme une trame élimée, « l'alpage [étant] usé au point de lâcher », ce à quoi répond la textualité, ajourée par de larges ponctèmes* blancs entre les énoncés. L'évocation montagnaise ne crée pas un paysage, l'étendue, dévorée, est monstrueusement

¹⁰⁷ Dans *la lumière sourde de ce jardin*. Paris : José Corti, 2016, « *Violoncelle seul* », p. 27.

¹⁰⁸ Thélot, Jérôme, *La Poésie précaire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Perspectives littéraires, 1997, pp. 128-129.

transpercée par « des moignons, des dents¹⁰⁹ ». Tout entière éprouvée, la « Montagne en cendres, en loques¹¹⁰ » dévale, aussi bien qu'elle est avalée, puis régurgitée, « [v]omi[e]¹¹¹ », et enfin « annulée¹¹² » : un échange s'engage entre les idées de déliquescence et d'introjection de l'étendue par elle-même, ou par le locuteur. Mais, la troisième et dernière partie du poème opère un redressement. Le locuteur se hisse « [p]lus haut », où la glace propose des voies immémoriales¹¹³, et si les « pistes s'y noient », c'est pour être « toujours refaites »¹¹⁴. La déliquescence de l'étendue débouche sur un élan vertical. Ce type d'occurrence n'est pas isolé, et un seul vers suffit à prouver qu'altération et soulèvement communiquent comme avers et revers : il s'agit de l'énoncé paronymique « déjection, érection (et quelle !)¹¹⁵ ». Les éclats des consonnes participent de l'euphonie d'« (un monde nouveau)¹¹⁶ » qui toujours se précipite, comme sans origine et sans fin. En cela réside l'un des traits distinctifs de la labilité, de son allure, de sa manière de faire « place nette¹¹⁷ ». Aussi le poète peut-il invoquer des étendues de « radieuse catastrophe¹¹⁸ », chacune devenant miroir, « témoin heureux du désastre d'hier¹¹⁹ ». Même quand de plus amères catastrophes sont pointées, l'allègement est exigé, comme dans le poème « *Champ de maïs* » du livre *Éboulis & autres poèmes*¹²⁰. En dépit du « poids » des images d'horreur (« *Furent massacrés* »), « vestiges d'ossuaire ») qui tentent de se surimprimer sur les « plaies creusées par la machine » dans la terre, sur les « fétus » de maïs décrépits, la parole espère se dégager « oui, comme d'un coup d'aile... »¹²¹.

Encore advient-il que, dans les « (*décombres de mars*)¹²² » (*Pleines marges*), le poète appelle de ses vœux l'écroulement de l'étendue :

Gris, encore gris,
le tumulte de l'ouragan
s'émousse.

La pluie !

Que s'effondrent
toit et piliers

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 97.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 97.

¹¹² *Ibidem*, p. 102.

¹¹³ *Ibidem*, p. 103 (il est question d'un « cheminement juste, ancestral »).

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 103.

¹¹⁵ « *Absence exubérante* », *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps*, *op.cit.*, p. 123.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 122.

¹¹⁷ L'expression revient dans les notes d'essais et constitue notamment le titre du poème liminaire du livre *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, p. 9.

¹¹⁸ *Décalages*. Genève : La Dogana, 1982, « (25 avril) », III, 6 (pages non numérotées).

¹¹⁹ *Décalages*, *op.cit.*, « (eaux printanières) », III, 3 (pages non numérotées).

¹²⁰ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps*, *op.cit.*, « *Champ de maïs* », pp. 143-150.

¹²¹ *Ibidem*, p. 150.

¹²² *Pleines marges*, *op.cit.*, « (*décombres de mars*) », p. 32.

La propension de l'étendue à la monotonie est d'emblée marquée par la répétition du terme « gris », puis est renforcée et par l'aspect lexical imperfectif et par l'aspect grammatical inaccompli du verbe « s'émousse ». C'est précisément au cœur de cette fadeur* que le poète implore l'emportement, la précipitation des assises de l'étendue. La métaphore architecturale témoigne du désir jouissif d'une perte de repères dans une étendue appelée à devenir encore plus indistincte et illimitée, dans la grisaille et dans l'écrasement de la verticalité. L'impatience, l'ardeur que déclenche la fin du déchaînement tempétueux, ont trait aux idées d'ablution du monde par lui-même, de liquidation et, implicitement sans doute, de régénérescence. En écho au précédent poème, le texte « (*décombres de novembre*)¹²³ » évoque également d'une « radieuse catastrophe¹²⁴ », comme s'il était question d'une « vaste opération de nettoyage¹²⁵ » :

L'automne en feu
le vent à ciel ouvert,
par saccades.

Débris et débris
(comme de tuiles)
jonchent le sentier
et la rivière.

Les « débris » sont rayonnants, flamboyants et attisés par le « vent » qui leur insuffle vie. Leur retentissement est visuel aussi bien que sonore, comme le suppose la comparaison avec les « tuiles ». De plus, en s'amassant dans le « sentier », ces déchets dessinent une voie, une expansion spatio-temporelle (ouverte par la répétition du quatrième vers). Enfin, l'ambiguïté créée par l'enjambement entre les deux derniers vers indétermine le paysage : y-a-t-il un chemin et une « rivière » ? L'évocation de l'emportement appelle-t-elle l'image de la « rivière » ou celle du cours des choses ? Toujours est-il que l'idée d'écoulement emboîte le pas au cheminement, selon le principe de la « structure d'horizon¹²⁶ » (M. Collot). La précarité, l'anéantissement, vont de pair avec une expansion spatio-temporelle, avec un étirement au sol (le chemin, l'eau) comme dans le « ciel », « ouvert ». Précisément, qu'elle soit ou non la métaphore du chemin, la rivière suppose le miroitement du déploiement aérien, sa surface répondant aux souffles venteux. Par ailleurs dans l'œuvre, ce sont d'« innombrables débris de jour » (ces débris sont-ils tombés à terre ?) que le promeneur

¹²³ *Pleines marges, op.cit.*, « (*décombres de novembre*) », p. 75.

¹²⁴ *Décalages, op.cit.*, « (*25 avril*) », III, 6 (pages non numérotées).

¹²⁵ *Un Cahier de nuages*. Fribourg : Le feu de nuit, 1989, p. 43.

¹²⁶ Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon, op.cit.*

saccage « joyeusement¹²⁷ » en les piétinant et en les promettant « – à d'autres ! – » que lui. Qu'il s'agisse d'éclats de givre, de rosée, de lumière, leurs éparpillements sont réjouissants (« La belle affaire ! »), à condition de ne pas s'y attarder, à condition de se tourner vers une étendue attenante, « Plus haut », vers le renouveau d'une « unité refaite. ».

Avec l'avancée de la nuit, l'ambiguïté de l'effondrement spatio-temporel induit un dégagement favorable, hors de tout ancrage dans un paysage. La précipitation nocturne s'apparente à un soulèvement et même à un suspens, puisque le poème suivant est intitulé « (*temps annulé*) » :

sur nous fond la colonne de la nuit

le fleuve
la ville presque aériens s'allègent

des ruines¹²⁸

L'oppression nocturne ne laisse que « ruines » et pourtant, le renversement est serein. Les « ruines » du dernier vers, loin de donner à voir un écrasement, se détachent typographiquement. L'appréhension verticale de l'étendue est déjouée : les édifices de la « ville » « s'allègent » alentour du fleuve, emportés au-delà du courant chronologique et linéaire du temps, dans un espace sans architecture, devenu proprement incommensurable.

En somme, la précarité est souvent celle des choses qui, en partant en lambeaux, manifestent le renouvellement du monde par lui-même : l'étendue spatio-temporelle se dégage d'elle-même. Parallèlement à la dégradation des choses, ce sont les mots-« déchets », ceux qui « ne disent plus rien », que le locuteur promet au vent, à l'« emportement », au « renouveau »¹²⁹ : l'étendue comme le poème consentent et même se vouent à la précarité.

1.1.2. Les entailles, les fissures d'où sourd le tumulte des profondeurs

À la manière des débris, les coupures dans l'étendue témoignent d'altérations révélatrices du processus par lequel le monde s'auto-engendre. La déchirure spatiale coïncide avec la déhiscence de la trame temporelle, son avènement éveille quelque chose comme le désir de toucher du doigt, voire d'embrasser un principe. Dans *Le Biais des mots*, Pierre Chappuis explique ce que suscite pour lui l'incision dans l'épaisseur de l'étendue :

¹²⁷ *Mon Murmure, mon souffle*. Paris : José Corti, 2005, p. 44.

¹²⁸ *Décalages*, *op.cit.*, « (*temps annulé*) », I, 11 (pages non numérotées).

¹²⁹ *Comme un léger sommeil*. Paris : José Corti, 2009, « *Ruades, renouveau* », p. 43.

Par une déchirure, ce matin, comme je rentrais en voiture, un pâturage a lui le temps d'un éclair entre deux amas de brouillard, proche, peut-être lointain, d'un autre monde – celui-ci encore, dans une lumière autre. Aussi prompt en moi éclatait (*lancinante brûlure !*) le désir non de mots ni vraiment de rapt – capter d'un même regard bâtisse, arbres isolés et chaque pli de terrain – mais, toutes limites abolies, celui d'une origine retrouvée.¹³⁰

L'entaille ci-dessus évoquée œuvre de manière chromatique, son efficence est caractéristique. D'abord, l'étendue s'ouvre sur un espace incommensurable, qui ne peut être apprécié en matière de distance : il est « proche, peut-être lointain », note l'auteur. Secondement, elle renvoie à l'intuition d'un mouvement originaire. L'altération libère une altérité qui n'engage pas exactement l'Ailleurs, mais un « autre monde » : celui de la profondeur principielle, de l'ubiquité. La labilité de l'« éclair » révèle le manque de l'« origine » ; elle engage le hasard en même temps qu'elle fait émerger un monde premier. Dans l'instant de la déchirure, les notions de présence et d'absence des choses ne se donnent plus à penser comme antinomiques, tous les états de choses deviennent compossibles. La déchirure n'ouvre sur rien d'autre que la réalité d'une étendue qu'elle dérobe pourtant, puisqu'elle défie la reconnaissance de l'espace familier. L'étendue se creuse, s'approfondit ainsi, dans le vertige de l'insaisissable.

L'entaille revêt une valeur initiatrice. Même si elle n'ouvre pas à la connaissance de l'origine, elle en dit la présence effervescente. Ainsi, dans le poème liminaire de la seconde partie du recueil *Entailles*, la déhiscence s'apparente à une parturition :

« Le ciel sans cicatrices », continûment, ainsi que par une journée de plein été où la lumière demeure partout égale à elle-même, ou peut-être ne s'agit-il que d'un instant, comme on passerait la main sur un tissu lisse sans rencontrer aucune aspérité, aucun pli. Légers sont l'air, le feuillage, les ombres.

Presque aussitôt, « Tout se déchire », à la saignée de l'horizon.¹³¹

La texture « lisse » de l'étendue manifeste l'expansion temporelle de l'espace, la durée devenant proprement démesurée car incommensurable. Puis, la déchirure entrouvre la chair du monde, pointant l'engloutissement du temps dans le tréfonds de l'étendue. Dans l'espace même du texte que le ponctème blanc vient trouer, s'insuffle une force que l'on pourrait apparenter au Vide médian* de la cosmologie taoïste car elle entraîne les tensions de la plénitude et de la déchirure dans « le processus du devenir réciproque¹³² » (F. Cheng).

¹³⁰ *Le Biais des mots, op.cit.*, « En marge d'un poème », p. 109.

¹³¹ *Entailles, op.cit.*, p. 37. Le poème en prose est inscrit en italique. En notes (*Ibidem*, p. 79), Pierre Chappuis précise qu'entre guillemets sont cités deux vers du poème de Reverdy intitulé « Le Circuit de la route » paru dans *Cœur de chêne* (1921). Le lecteur peut se reporter à l'édition suivante : *Œuvres complètes, tome I*. Paris : éditions Flammarion, Mille & une pages, 2010, p. 326.

¹³² Cheng, François, *L'écriture poétique chinoise suivie d'une anthologie des poèmes des Tang*. Paris, Seuil, Essais, 1996, p. 30.

À tout le moins, l'entaille détache les choses du fond de l'étendue, révélant ainsi les flux énergétiques qui les déploient et les travaillent. Dans le poème suivant, ébréchure et « déchirure » dessinent les jointures qui, tout à la fois, articulent et désarticulent la montagne et l'étendue dont elle procède :

Montagne ébréchée.

La tient à l'écart du ciel,
en longueur, brouillonne,
une déchirure.

Sa base elle-même instable.¹³³

La première entaille profile l'axe de tension sur lequel se jouent l'essor de la montagne et son assimilation, son recouvrement par le fond aérien vers lequel elle ne cesse pourtant de s'élancer. La seconde ligne de fracture, au sol, menace elle aussi l'élancement de la montagne. D'où qu'elle s'extirpe, la montagne semble frémir, se troubler : elle brouille, « brouillonne », le paysage. Les lignes de force qu'elle dessine font vibrer une étendue spatio-temporelle encore indéterminée. Le locuteur, le poème lui-même, se présentent comme suspendus à l'émergence de la montagne, à l'essor d'une étendue antérieure à toute stabilisation paysagère.

Enfin, l'entaille ouvre sur l'énigme d'une pure turbulence quand sa mise en tension ne démarque et ne définit aucun espace dans le paysage. Dans l'occurrence suivante, l'incise est tranchée, précise, elle signale une modulation chromatique, une variation d'intensité, mais elle ne distingue pas l'émergence d'une chose sur le fond de l'étendue :

Nette est la coupure
entre vert et bleu,
intensément,
dans le désordre des vagues.

La bise, d'un trait,
tranche dans le vif.¹³⁴

La « coupure » ne ressortit pas à une délimitation spatiale, son tracé définit en quelque sorte la certitude de l'indéterminé. L'étendue n'existe qu'à être présentée comme une « diastole de l'instant dans la déchirure de la forme disparaissante¹³⁵ » (Maldiney). Pour le philosophe H. Maldiney, cette diastole conduit au Tao, c'est-à-dire « au cœur même de l[a] substance et de l[a] mutation¹³⁶ » de toutes choses (Cheng). L'expansion spatio-temporelle est polarisée par la force vectrice de l'incise, celle-ci témoigne d'une vitalité turbulente qui

¹³³ Entailles, *op.cit.*, p. 24.

¹³⁴ *Mon Murmure, mon souffle, op.cit.*, « (un froid d'acier) », p. 17.

¹³⁵ Maldiney, Henri, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 171.

¹³⁶ Cheng, François, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. Paris : Éditions du Seuil, 1979, p. 29.

conjoint l'effervescence superficielle du chaos des « vagues » et la profondeur axiale. À cela s'ajoute le souffle coupant de la « bise » : le poète invite à postuler une relation entre la déchirure chromatique et l'insufflation du vent et du « froid d'acier ». La « bise » vient littéralement couper au couteau une étendue dont les divers plans – la profondeur de l'eau, l'épaisseur de l'air, la verticalité du tranchant – finalement se chevauchent, ou du moins communiquent de manière énigmatique.

1.1.3. L'étendue insufflée

Au premier chef, c'est la lumière qui insuffle l'étendue. Dans le poème « *Joyeuse, ascendante*¹³⁷ » par exemple, le souffle lumineux n'est pas nommé, mais il participe de l'expansion d'une fraîcheur¹³⁸ pénétrante. À partir des deux premières unités de ce poème en prose, observons comment le texte prétend rendre compte du battement respiratoire entre l'expansion de l'étendue paysagère et la sensation de « spaciosité » (Deguy) éprouvée par le locuteur. En d'autres termes encore, l'évocation de l'étendue renoue avec le *Weltinnenraum** rilkéen¹³⁹ :

Comme pénétrant jusqu'ici, infiltrée entre les lamelles du brouillard (*promesse, déchirure*), et tout est soudain plus clair, plus spacieux, plus large.

Plus haut, entrée dans le grand jour : miens, l'hiver encore inhabité (*une chambre nue*) et l'étendue qu'on aurait déployée d'un geste. [...]

Le premier énoncé évoque le flux qui porte l'expansion de l'étendue jusqu'à la chambre, ou du moins jusqu'au lieu intime, délimité où se trouve le locuteur. Insufflée, la texture de l'étendue brumeuse (les « lamelles » brumeuses suggèrent un tissu vapoureux) se dilate, comme en une phase diastolique. Le locuteur en recueille le souffle « pénétrant » : il l'aspire, il s'en inspire. Dans le second énoncé, un déplacement s'opère : le locuteur ne recueille plus, n'inspire plus l'étendue spatio-temporelle de « l'hiver », mais il s'y épanche. Au repliement systolique initial succède l'élargissement respiratoire qui permet proprement d'habiter, d'investir cette chambre de plein air qu'est le monde. Mais la métaphore parenthétique de la « chambre » suggère aussi un repliement. En substance, le locuteur participe de la respiration d'une étendue qui « s'espace » elle-même « dans sa propre diastole à même l'ouvert sans distance du ciel » et qui « simultanément » est « [elle]-même le recueil

¹³⁷ *À portée de la voix*. Paris : José Corti, 2002, p. 10.

¹³⁸ L'accord féminin des épithètes du titre ou de la phrase liminaire citée ne se rapporte pas seulement au « grand jour » mais aussi à la fraîcheur de la neige et à celle d'un enfant.

¹³⁹ Dans la préface des poèmes écrits en français par Rilke, Philippe Jaccottet définit le *Weltinnenraum* comme l'« espace continu entre dehors et dedans » (Rilke, Rainer Maria, *Vergers suivi d'autres poèmes français*. Préface de Philippe Jaccottet. Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, 2005, p. 11).

de son expansion¹⁴⁰» (Maldiney). Il est au cœur de la « renverse du souffle¹⁴¹» (Celan) de l'étendue.

Autrement, l'étendue équivaut au souffle d'une dissémination, d'une effusion de matières éclatantes, étincelantes, et rendues sonores par le jeu des échos et des glissements paronymiques. Les « matières du lointain », « de la distance » (G. Didi-Huberman¹⁴²), rendent perceptible le souffle d'une étendue spatio-temporelle dégagée de tout paysage :

Du coteau or, pourpre, flamboyant (*frémit*), d'un coup se déployant, brocarts, miroirs, papiers multicolores s'envolent, volent en éclats.

Papillons par nuées, paillettes, papillotes ; bibelots, babioles, brimborions.
(*À foison, frémit.*)¹⁴³

La labilité est ici empreinte de heurts entre des allures et des matières : étoffe, papiers, métal, verre. Ces matières animées (animalisées avec l'évocation des « papillons ») se disséminent et s'allègent (« Papillons », « paillettes », « papiers »), réfléchissent (« miroirs ») des cinétiques qui s'entortillent les unes avec les autres, de manière tout à la fois familière et extravagante. Le chiasme autour du pivot de la virgule, entre « s'en/volent, [et] volent/en », vient souligner malicieusement la sensation du vertige. À l'ivresse tourbillonnaire qui insuffle l'étendue, répond l'accumulation (« [*à*] foison ») des mots qui semblent vouloir participer de l'égaiement ambiant. Ainsi, le souffle auroral excéderait à la fois les débris de matière et les mots, impuissants face à l'ardeur secrète de la vitalité de l'étendue.

À partir d'un dernier exemple, il s'agit d'expliquer en quoi la poïétique de la labilité consiste à « réaliser [la] sensation¹⁴⁴ » de l'insufflation :

D'une ample respiration
faîtière, verticale,
vivifiante.

Irrésistiblement, à hauteur d'arbres
et de refeuillaison.

(dans la hêtraie)¹⁴⁵

¹⁴⁰ Maldiney, Henri, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 178.

¹⁴¹ Celan, Paul, *Renverse du souffle*. Traduit de l'allemand et annoté par Jean-Pierre Lefebvre. Édition bilingue. Paris : Points, 2006. J.-P. Lefebvre explique (p. 187) que « l'expression Atemwende désigne le mouvement intermédiaire entre les deux temps de la respiration pendant lequel le flux respiratoire s'inverse et repart dans l'autre sens ».

¹⁴² Ces expressions sont empruntées à Georges Didi-Huberman qui dans *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise* (Paris : Les éditions de Minuit, Série « Fable du lieu », 2013) analyse l'œuvre de l'artiste Claude Parmiggiani. Dans la série d'œuvres intitulée *Delocazione*, l'artiste dispose des objets dans une pièce, allume ensuite un feu de pneus dont la fumée grasse se dépose partout. Lorsque les objets sont enlevés, l'œuvre apparaît comme une empreinte de poussière ou de cendre.

¹⁴³ *D'un pas suspendu, op.cit.*, « *À foison* », p. 24.

¹⁴⁴ *Le Biais des mots, op.cit.*, « *Réaliser des sensations* », p. 74.

¹⁴⁵ *Mon Murmure, mon souffle, op.cit.*, « (dans la hêtraie) », p. 30.

Le souffle est en lui-même une étendue, et l'espace du poème rend compte de cet appel d'air. Le déploiement textuel correspond à une expansion diastolique et la préposition initiale en marque le point d'impulsion : le locuteur aspire l'atmosphère ambiante aussi bien que l'étendue l'engouffre, d'un seul mouvement pneumatique, dans l'espace bruissant de la futaie, dans l'expansion printanière de la « refeuillaison », et dans l'aire de la parole poétique.

1.1.4. Matières cendreuse et cinétiques de dissémination

Printanière, la matière cendreuse l'est, essentiellement. Son expansion rend palpable l'emportement régénérateur de l'étendue, ses qualités de légèreté et d'épaisseur mettent en tension le déploiement de l'espace et du temps, et sa matière chromatique participe de flux de blancheurs ou d'obscurités. En dépit de ses variations de consistance, la cendre participe toujours du rayonnement de l'à-venir. Au début du poème « *Pommier impudique*¹⁴⁶ », elle enveloppe l'arbre, exhaussant l'éclat des premiers signes printaniers :

Cendre (*mais ces festons, ces guirlandes dans les branches, piquées de rose ?*), cendre comme une buée, une poussière sur le pays, sur le verger entourant la maison.

Cette mise en tension entre la blancheur, la fraîche coloration printanière et l'inflexion plus sombre d'un hiver encore persistant est sensible dans le jeu de contraste entre l'énoncé parenthétique et le reste de la phrase. Dans *Un cahier de nuages*¹⁴⁷, l'épaisseur obscure de la cendre porte la promesse d'une germination quand l'allègement printanier s'insuffle à même les nuages :

Dans la cendre d'avril où rougeoient mille braises (vaste, très vaste pommeraie) vogue un verger de nuages.

La cendre enveloppe (« Dans ») et épanche la « pommeraie », comme le suggère la gradation « vaste, très vaste » ; elle en emporte même les « braises ». Fleurs et nuages disséminent l'inflexion temporelle d'« avril ». Même lorsqu'elle n'est pas liée au printemps, la matière cendreuse, compacte, obscure, peut guider l'à-venir :

Des forêts de cendre balisent de claires étendues qui se chevauchent avant de s'annuler.

Dunes aussi, annonce au loin de mondes en gestation.¹⁴⁸

En somme, la cendre recouvre des qualités sensibles qui lui permettent d'échapper à toute sorte de figement, et aussi à toute assignation métaphorique ou symbolique. Ainsi,

¹⁴⁶ *Dans la foulée*. Paris : José Corti, 2007, « *Pommier impudique* », pp. 11-25.

¹⁴⁷ *Un Cahier de nuages*, op.cit., p. 50.

¹⁴⁸ *Un Cahier de nuages*, op.cit., p. 41.

jamais le Phénix n'est évoqué quand bien même il sous-tend l'imaginaire printanier pour aborder l'aire poétique de la reverdie¹⁴⁹ :

Cendre qui, voletant, de s'agiter, s'ébattre (*essor, élans multiples*), loin de se disperser, se recompose oiseaux.

Dans cette phrase liminaire du poème « *Les mots, leur reverdie*¹⁵⁰ », la cendre est d'abord un « effet de matière » dont la ductilité ressortit à un mouvement indéterminé¹⁵¹. En ce sens, la matière cendreuse peut soulever les choses tout autant que les mots afin de les porter vers d'autres conglomérations, éphémères mais toujours renaissantes. En deçà d'un paysage, le texte déploie une étendue qui articule « spaciosité¹⁵² » du dehors et du dedans.

Débris, poussières et cendre interrogent les matières et les souffles vitaux du monde. Visibles, sensibles, leurs mouvements pointent et le défaut de l'origine primordiale, et le défaut d'aboutissement. La labilité affleure l'« (*Éloge de la dissipation.*)¹⁵³ » mais, dans leur emportement, les choses coïncident si peu avec elles-mêmes qu'elles créent une étendue tout en creusant le sentiment d'un manque. Rien n'est embrassé, mais le poème-paysage est d'abord la traversée d'une épaisseur spatio-temporelle.

1.1.5. Des états de choses discordants qui, dans un même mouvement, mettent en cause la réalité et en affirment l'efficience

La labilité consiste notamment en ce que les choses intéressent des tensions *a priori* antithétiques. L'appréhension de l'étendue est profondément marquée par les sensations d'accord ou du désaccord, par les sentiments du possible et de l'impossible¹⁵⁴. Ainsi le poème « *L'autre versant*¹⁵⁵ » évoque-t-il une étendue qui, d'emblée, conteste toute certitude concernant son ancrage spatio-temporel :

¹⁴⁹ Les contours de la reverdie poétique du Moyen-âge sont assez flous, mais elle consiste nécessairement en une célébration de l'avènement du printemps, de la renaissance de l'amour et de la reprise de l'activité humaine et animale.

¹⁵⁰ *D'un pas suspendu, op.cit.*, « *Les mots, leur reverdie* », p. 11.

¹⁵¹ Dont l'ancrage référentiel peut tout aussi bien concerner les oiseaux que les feuilles des arbres et que les « mots ». En cela réside pour partie la poétique de la labilité qui concerne la seconde partie de cette thèse.

¹⁵² Deguy, Michel, *La Poésie n'est pas seule, op.cit.*, p. 129.

¹⁵³ *Un Cahier de nuages, op.cit.*, p. 19.

¹⁵⁴ Disant cela, nous paraphrasons un peu ce qu'exprime Paul Valéry au sujet du temps : « Le temps se réduit à des sentiments de possible et d'impossible » ou encore « Au fond, notre sensation du temps est sensation d'accord ou de désaccord » (Valéry, Paul, *Cahiers, I, op.cit.*, « Temps », p. 1325 et p. 1344 pour la seconde citation).

¹⁵⁵ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps, op.cit.*, pp. 105-112.

Prés, labours, pâturages niés, abolis au pied de la montagne reblanchie.

Mars ou novembre là-bas, subitement.

Lumineux, terne.

Impossible, là-bas, sur l'autre versant, à portée de main.

Dès la première phrase manque une partie de l'étendue : les herbages, invisibles, n'existent qu'en donnant essor à la montagne. L'accumulation des synonymes traduit le déplacement du regard et de la parole, tous deux tournoyant dans l'étendue sans pouvoir trouver prise : la danse des mots cherche un ancrage dans la mémoire et dans un paysage partiellement oblitérés. La promptitude du changement (« subitement ») a délivré l'étendue de toute assignation. Dans le second énoncé, la locution déictique « là-bas » vient rendre compossibles les alternatives disjointes par la conjonction « ou » ; dans le suivant, la virgule fonctionne de manière comparable. Du fait de l'extrême concision phrastique, la successivité des états « Lumineux » et « terne » tend vers une « [i]mpossible » concomitance. Au battement instauré entre les saisons printanière et automnale s'adjoint un autre désordre, d'ordre temporel, celui de l'imprévisible revirement dénoté par l'adverbe « subitement ». Le heurt entre présence et absence procède de l'impensable coïncidence des états de l'étendue. Les choses se déploient autant pour se mettre en doute que pour s'affirmer positivement. Ainsi advient, pour reprendre les mots du poète, une « Tangible réalité fabuleuse, imaginaire¹⁵⁶ ». Le locuteur se trouve immergé dans les soubresauts de l'étendue qui l'entoure, touchant presque (« à portée de main ») un « troisième état¹⁵⁷ » de choses (Réda). C'est en contestant le possible que l'étendue affirme son emprise sur l'énonciateur. La fascination face aux tensions créatrices de l'étendue est paradoxalement exprimée :

Merveilleux.

Contredit.¹⁵⁸

Tels des pulsations dans le silence, dans la blancheur de la page, les énoncés donnent à voir, non un paysage, mais l'étendue d'un halètement. Malgré sa proximité (« à portée de main »), « l'autre versant »¹⁵⁹ est un espace attendant, mais inabordable.

¹⁵⁶ *Le Noir de l'été*, op.cit., « Tangible réalité », pp. 43-44.

¹⁵⁷ Nous reprenons là une formule de Jacques Réda à propos de ce qui a été une expérience poétiquement fondatrice lors de son enfance. Sortant dans une cour, il vit apparaître et disparaître le ciel bleu en une « pulsation, comme un troisième état entre l'évidence du ciel et le ciel aboli » (dans *Celle qui vient à pas légers*. Fontfroide-le-Haut : Fata Morgana, 1985, p. 31).

¹⁵⁸ « *L'autre versant* » dans *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps*, op.cit., p. 109.

¹⁵⁹ Nous reprenons les termes cités dans le précédent extrait : *Ibidem*, p. 107.

L'étendue relève parfois de discordances bien plus radicales, comme dans le poème intitulé « *(dédoublé)*¹⁶⁰ ». Chaque notation perceptive (matière, lumière, température) est contredite, les impressions se contestent les unes les autres dans le jeu de répercussion des énoncés antinomiques. Le déploiement des distiques sur la page sert l'évocation d'un espace-temps qui n'existe pas (au sens étymologique du verbe), qui ne surgit que de la duplicité des états de choses :

La glace
au cœur de l'été.

L'obscur
d'un jour dévorant.

Chaleur
comme une pierre levée.

Si l'étendue tend à se dérober au cœur de tensions antithétiques, elle peut aussi bien glisser à la dérive, et en particulier lorsque la pluie étire et emporte tout en son allure. Par exemple, à l'horizon, de « muettes giboulées entraînent maisons et lumières (*et les sons dans les brins, dans les minons s'éteignent*).¹⁶¹ ». Les éléments statiques, en l'occurrence les bâtisses, s'éprennent du mouvement des « giboulées », mais à leur dérive s'ajoutent encore d'autres turbulences, d'autres déformations des perspectives paysagères. La conjonction « et » suggère le déliement des « lumières » et des « maisons » ; les « minons », ces petits rouleaux de poussières, ont grandi au point d'envelopper les maisons ; quant aux « sons », ils sont tantôt déliés des « giboulées », dites « muettes », et tantôt absorbés en elles, l'énoncé parenthétique supposant que les « sons » résonnent « dans les brins ». L'étendue évoquée engage un glissement vertigineux parce que, dans le jeu des notations descriptives, le poète perturbe les repères de grandeur, de perspective, et crée des effets de décalages perceptifs : les impressions trahissent manifestement ce que la réalité donne ordinairement à percevoir.

1.1.6. La présence-absence des choses et de l'étendue

La présence-absence des choses ne doit pas être rapportée à une approche mystique. En revanche, la labilité de l'étendue implique une manière de « joie immédiate et *physique*, qui n'est pas la plénitude illusoire d'une présence possédée, mais comme la vibration de

¹⁶⁰ *Pleines marges, op.cit.*, p. 62.

¹⁶¹ *D'un pas suspendu, op.cit.*, « *Pensées telles, vagabondes* », p. 59.

l'absence [...]»¹⁶² (R. Munier). Le paradoxe de l'absence-présence reste irrésolu : si les choses « se creuse[nt] d'une absence dont la présence s'accroît¹⁶³ » (R. Munier), elles n'en sont pas moins « augure d'évidence dans nos entrailles¹⁶⁴ » (L. Gaspar). Pour R. Barbaras, c'est le sensible même, c'est-à-dire l'ensemble des modalités d'apparition du monde, qui « maintient l'absence dans la présence¹⁶⁵ » : cet aspect du « sentiment des choses¹⁶⁶ » (P. Chappuis) procède donc d'un phénomène ontologique.

Au regard de l'œuvre du poète neuchâtelois, les notions de matière et de manière permettent d'appréhender cette mise en tension de l'étendue entre absence et présence. Parmi ces matières d'absence-présence, relevons celle du silence qui épaissit l'énigmatique déploiement du paysage, et celle du calme, de la tranquillité qui enveloppent, traversent l'étendue et le temps, faisant ressentir « la présence absente / que l'espace a bue¹⁶⁷ » (Rilke). Au cœur de ces matières et de ces manières, leur distinction se trouble dans les poèmes chappuisiens, les choses perdent leurs contours et semblent se manifester « au suspens du vide qui les porte¹⁶⁸ » (Munier). Assurément, Michel Collot le rappelle¹⁶⁹, l'horizon de la chose est qu'elle ne « cess[e] d'être pour une part absente d'elle-même » et ce « dès le niveau de la simple présence perceptive ». Il s'agira donc d'observer les diverses modalités d'« appréhension » et de « dé-présentation »¹⁷⁰ qui travaillent le déploiement des choses dans l'étendue et dans les poèmes.

Reste que, de la labilité des choses, sourd toujours l'intuition d'une autre manière de présence de l'étendue. Pour partie donc, le passage de l'affleurement de présence à l'absentement, et réciproquement, a trait aux relations chiasmiques du visible et de l'invisible : M. Merleau-Ponty explique que « Ce qu'on appelle un visible, c'est une qualité prégnante d'une texture, la surface d'une profondeur¹⁷¹ ». Cette qualité, ajoute-t-il, est celle

¹⁶² Munier, Roger, *Le Seul*. Paris : Deyrolle, 1993, p. 144 ; cité par Chantal Colomb-Guillaume dans « Roger Munier : poésie de la présence et mystique de l'Absence », *Ibidem*.

¹⁶³ Maldiney, Henri, *Ouvrir le rien, l'art nu, op.cit.*, pp. 47-48.

¹⁶⁴ Gaspar, Lorand, *Approche de la parole, op.cit.*, p. 93.

¹⁶⁵ Barbaras, Renaud, *Métaphysique du sentiment, op.cit.*, p. 13.

¹⁶⁶ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « De jour en jour », p. 90.

¹⁶⁷ Rilke, Rainer Maria *Vergers suivi d'autres poèmes français, op.cit.*, p. 102.

¹⁶⁸ Munier, Roger. *La dimension d'inconnu*. Paris : José Corti, Coll. En lisant en écrivant, 1998, p. 63.

¹⁶⁹ Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon, op.cit.*, p. 179.

¹⁷⁰ Dans le même ouvrage, Michel Collot, se référant à la phénoménologie, précise que celle-ci « n'est pas une pensée de la présence, pas plus que de l'absence » et qu'elle « s'efforce de penser la structure d'horizon, qui n'est jamais présence pleine et entière, ni absence pure et simple, mais toujours à la fois appréhension et dé-présentation. ». Dans la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty remet en cause l'identification du présent à la présence, notre présence au monde étant traversée par l'absence (« La question est toujours de savoir comment je peux être ouvert à des phénomènes qui me dépassent et qui, cependant, n'existent que dans la mesure où je les reprends et les vis, comment la présence à moi-même (Urpräsenz) qui me définit et conditionne toute présence étrangère est en même temps dé-présentation (Entgegenwärtigung) et me jette hors de moi »).

¹⁷¹ Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*. Paris, Gallimard, Collection Tel, 1964, p. 180.

d'une « une profondeur inépuisable¹⁷² ». Dans la note « *Sub tela* », le poète s'accorde indirectement à cette appréhension des choses, lui qui réfute la dualité entre visible et invisible, de même que l'antinomie entre matérialité et spiritualité :

La réalité – ou, plus neutre, le réel – unit en un tissage le plus serré possible le visible et l'invisible (à préférer aux termes de *matière* et d'*esprit*)¹⁷³.

Dans l'épaisseur insondable de l'étendue, les choses se retirent, ou bien ce sont leurs traces, ou bien l'absence même de traces, qui ouvrent, en creux, à leur singulière existence. Pour partie encore, c'est l'extrême acuité d'attention du sujet qui crée l'oscillation entre présence et absence de l'étendue.

Dans le poème « (*verso*)¹⁷⁴ » (*Décalages*), le double travail sur les volte-face de la position du locuteur-promeneur et sur les renversements entre obscurité-compacité et luminosité aveuglante permet de suggérer un entrelacs de retrait, de présence et d'absentement :

montée dans l'ombre
vers la montagne en mouvement

l'obscurité amassée se redresse
(je me retournerais ; je tournerais le dos)

soleil éblouissant d'absence

Le poète tire parti de l'ombre portée de la montagne aussi bien que de l'effet de contre-jour. L'obscurité compacité du versant montagneux non éclairé par le soleil suscite un effet d'optique tel que, dans sa fixité, la forme du relief s'étire, s'élanche vers le ciel, vers le soleil : la matière est ductile. Quant au marcheur, il se figure appelé par des tensions contradictoires. L'éclairement du ciel – ou bien l'élanche de la montagne – l'engage à un déplacement ascensionnel. Dans l'énoncé parenthétique, la dérivation verbale de part et d'autre du point-virgule donne à voir le mouvement de pivotement du locuteur sur lui-même. En contrebas, l'ombre portée est le signe de l'absence-présence de la clarté solaire ; en hauteur, le rayonnement solaire donne le sentiment de se retirer toujours davantage derrière le versant grandissant de la montagne. Pour ce qui est de la montagne, l'ombre l'anime, lui donne vie, mais celle-ci est pourtant présentée en retrait, le marcheur allant « vers » elle. La présence-absence des choses induit un rapport à l'étendue qui oscille entre les dimensions de l'anodin et de l'énigmatique.

¹⁷² *Le visible et l'invisible, op.cit.*, p. 188.

¹⁷³ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Sub tela* », p. 60.

¹⁷⁴ *Décalages, op.cit.*, II, 9, (non paginé).

À l'appui de l'analyse Merleau-Pontyenne, il est possible d'envisager le poème « *À vide*¹⁷⁵ ». L'absentement de la plaine à la surface visible de l'étendue apprésente¹⁷⁶ une existence en profondeur, en creux :

À contre-jour, en abîme, la plaine disparaît, nappe traversée d'isthmes. D'eau là, non, point d'eau qui miroite. Le soleil habite les lieux élevés. Zone sans vie devant moi, regard lancé à vide, de la colline à la chênaie proches, aux rochers fermant l'horizon. [...]

Textuellement, la « plaine » advient en s'éclipsant (« Toute chose se manifeste en disparaissant¹⁷⁷ », affirme H. Maldiney), elle se déploie sans se révéler, « se creuse d'une absence dont la présence s'accroît¹⁷⁸ ». De fait, l'ombre absente toute sorte de vitalité dans l'étendue, et en premier lieu le chatolement de l'eau qui souvent requiert le locuteur. En l'occurrence, l'eau pointe un manque : est-elle habituellement présente, ou est-elle simplement désirée ? Étrangement, l'expansion de l'absence-présence de la plaine suscite un quasi paysage : en superficie se dessinent des langues de terre, les pourtours du lieu se définissent par les formes verticales des reliefs (« colline », « rochers ») et des arbres, et les distances restent appréciables en termes de proximité (« proches ») ou de lointain (« horizon »). Aux tensions entre le visible et l'invisible se superposent donc des tensions réversibles, entre présence, absence et manque des choses, de l'étendue, et émergence d'un paysage.

C'est aussi en privilégiant les mouvements de répercussions entre les sens que le poète crée des étendues d'absence-présence. L'acuité de la chose est en rapport direct avec sa capacité à excéder les sens et, corollairement, à creuser un manque. À cet égard, étudions ces quelques vers extraits du poème « *Éboulis*¹⁷⁹ » :

Montagne annulée.

Pyramidal océan de silence où parcelle, particule ne bronche.¹⁸⁰

L'annulation de la montagne rend sa présence plus véhémence, et ce pour plusieurs raisons. L'énoncé « Montagne annulée » est premier, sur le haut de la page : il présentifie la chose tout en affirmant le caractère primordial de son absence. Ensuite, l'absentement de la montagne est d'une certaine façon contrarié par le second énoncé qui distingue une forme,

¹⁷⁵ *Distance aveugle, op.cit.*, « *À vide* », p. 90.

¹⁷⁶ En termes phénoménologiques, le verbe désigne ce qui se rend présent dans l'idée mais qui est partiellement voilé. Par exemple, même s'il est impossible de percevoir la totalité des faces d'un cube, il sera identifié comme tel parce que le sujet se l'apprésente.

¹⁷⁷ Maldiney, *Henri. Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 171. Le philosophe évoque l'œuvre chinoise du monochrome Song, « « montagne(s) et eau(x) ». Les questions de Pierre Chappuis sur le plein et le vide donneront lieu à de plus amples développements ultérieurement.

¹⁷⁸ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu, op.cit.*, pp. 47-48.

¹⁷⁹ « *Éboulis* » dans *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps, op.cit.*, pp. 93-104.

¹⁸⁰ « *Éboulis* » dans *Éboulis & autres poèmes, op.cit.*, p. 102.

dénote une cinétique d'élanement vertical. Enfin, le défaut visuel, l'indiscernable émiettement (« parcelle, particule ») advient dans la plénitude compacte, fluide et illimitée (« océan ») du silence. Par sa qualité d'absence-présence, la montagne gagne en vigueur et s'ouvre à une pure résonance acousmatique.

Plus complexe est l'exemple suivant, dans lequel l'absentement œuvre à une dissémination de présence :

Montagne de ténèbres devant moi. La forêt vole en éclats (*ou peut-être une absence trop profonde*).¹⁸¹

Comme dans le précédent poème, l'impulsion verticale affirme une présence en même temps qu'un absentement au cœur d'une épaisseur diffuse, profonde et illimitée, celle des « ténèbres ». Le locuteur se trouve donc face à une manifestation sans visage. Qui plus est, l'épaisseur se disloque, se dérobe, dans un mouvement violent et ambigu d'« éclats » ; la profondeur (trop) pesante s'éparpille. Par un ultime mouvement, l'énoncé parenthétique articule le sentiment de manque et celui du doute avec la modalisation « peut-être ». L'antinomie de l'« *absence trop profonde* » exhibe une répercussion intérieure relativement vertigineuse : l'« absence » excède (« trop ») toute mesure, son approfondissement est présenté comme illimité. L'acuité d'absence et de présence de la montagne déborde la pensée, elle est présentée comme insondable. Visiblement, les parenthèses correspondent à une volonté de poser des limites à une échancrure, à une béance : elles forment une chambre d'écho dans laquelle véhémence, turbulence et retranchement s'approfondissent mutuellement. Par ailleurs, dans un poème comme « *Absence-exubérante*¹⁸² », le poète prend soin au contraire de ne pas déterminer la chose qui s'émeut et qui s'absente. Partant, nombre de phénomènes se trouvent impliqués dans ce transport « bouillonnant dans la nuit¹⁸³ » : les cinétiques de l'eau, du vent, de l'aurore, de « l'esprit¹⁸⁴ » et même de la parole poétique, toutes choses s'engouffrant dans la mise en tension du manque et de l'ardeur.

L'évocation des traces permet aussi de créer le trouble de la présence-absence des choses dans l'étendue : les traces profilent la survivance d'une présence alors même qu'elles cheminent au cœur d'une indéniable absence. La fascination qu'elles exercent tient à ce que Walter Benjamin explique en ces termes : « La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée.¹⁸⁵ ». Envisageons comment la trace déploie une

¹⁸¹ *Distance aveugle*, *op.cit.*, « Avant le jour », p. 83. Les deux phrases citées sont les premières du poème.

¹⁸² *Éboulis & autres poèmes*, *op.cit.*, « *Absence exubérante* », pp. 113-130.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 115.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 116.

¹⁸⁵ Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle*. Traduction. J. Lacoste. Paris : Cerf, 1989, p. 464.

disparition dans l'étendue visible, mais pour renvoyer, comme en hors champ, à une continuité de présence :

Le bateau, non

*mais son sillage
pliure lumineuse, tranchée d'outre-mer [...] ¹⁸⁶*

Le mouvement de dénégation du vers liminaire répond rythmiquement au heurt de la présence et de l'absence. Il focalise l'attention sur le « bateau » pour ensuite le rejeter dans les marges blanches de la page, aussi bien que dans le hors champ de l'étendue. L'article défini présentifie, pointe le navire, le groupe nominal fonctionnant comme un appel à la présence. Or cet appel même est, pour le lecteur, pratiquement concomitant avec l'opération de dénégation qui s'apparente à un geste* d'effacement. Présence et absence du navire se suspendent donc un moment dans l'espace interstrophique. Avec la conjonction « mais », le poète procède par ricochets¹⁸⁷ pour offrir un possible prolongement à cette présence-absence : les deux derniers énoncés laissent trace du déplacement et du prolongement spatio-temporel de l'étendue sur la page. Le terme de « sillage » marque le mouvement présent d'un absentement, il étire, dans l'étendue et dans le temps, le manque du bateau ; il dessine la voie selon laquelle il s'est déplacé en même temps qu'il pointe la direction dans laquelle il se meut encore. Avec le substantif « pliure », le poète donne vie à une manière de resserrement de l'étendue autour de l'absence-présence du navire. À l'inverse, l'expression de « tranchée d'outre-mer » suppose un revirement ; l'étendue marine se disjoint et laisse affleurer la profondeur, non pas d'un ailleurs, mais d'un passage : « outre » provenant du latin *ultra* qui renvoie aussi à l'idée de « (passer) au travers de ». La structure binaire de l'énoncé permet de mettre en tension réversible et turbulente, le visible et l'invisible selon les axes horizontal (le sillage pointe vers l'au-delà de l'horizon) et vertical (sourd à la surface de l'eau une démarcation plus profonde), et selon une perspective chronologique : l'étendue a gardé trace du « bateau » qui a basculé sur l'autre bord, derrière l'horizon. D'un vers à l'autre, l'étendue s'approfondit, donnant à penser le feuilletage des ondes qui déploient dynamiquement présent-passé, présence-absence, lointain visible (le « sillage ») et lointain invisible (le « bateau »), surface spatio-temporelle et profondeur résurgente.

¹⁸⁶ *Un Cahier de nuages, op.cit.*, p. 35.

¹⁸⁷ Selon l'auteur, le poème est « tout à la fois compact et disséminé, rien de plus que ricochets de mots, plutôt de vers liés plus ou moins à distance, ne pouvant point enjamber l'écart non mesurable qui les sépare, n'ayant pas à le faire. » (*Le Biais des mots, op.cit.*, p. 95). La seconde partie nous permettra de revenir sur la progression textuelle des poèmes.

L'oscillation entre présence et absence de traces caractérise divers poèmes, dont le suivant, « (*janvier, parcours oblitéré*)¹⁸⁸ ». Les ressemblances avec l'occurrence précédente sont frappantes ; pourtant, la concurrence* entre présence et absence est autrement envisagée :

Barque qui franchirait
– marque d'oubli ? –
une étendue vierge
sans creuser de sillage.

À moins que,
simple trace résiduaire,
elle ne soit...

L'oscillation tient au heurt entre l'éventualité envisagée dans la première strophe, et l'ambivalence de sa dénégation dans la seconde. Ce mouvement de revirement est singulier car, pour qu'il y ait mise en doute (« À moins que »), il faut qu'il y ait eu auparavant affirmation. Or, le poète n'atteste d'aucune existence, ni celle de la « barque », ni celle de l'« étendue » qui est « vierge ». Précisément, dans la strophe initiale, rien ne « marque » l'étendue que l'absence de marque. Dans la seconde, le vacillement est plus important encore puisque l'auteur dénie une présence qui n'est pas advenue : la « trace résiduaire » met-elle en cause la « barque », l'« étendue » ? N'est-ce pas plutôt le mouvement d'oubli qui est pointé ? Mais encore, peut-être n'y a-t-il pas de « marque d'oubli » parce qu'il n'y a pas eu d'autre vision que celle d'une absence, et pas d'autre étendue que celle d'un manque. Auquel cas, le texte déploie une vision attendue, espérée, une vision d'absence à partir de laquelle construire le poème.

Qu'il soit ou non question de traces dans l'étendue, l'acuité de l'attente et de l'attention du locuteur sont, de manière générale, propre à susciter la présence des choses positivement absentes. Par exemple, l'observateur, « *Du même belvédère encore*¹⁸⁹ », affirme « rester à guetter longuement l'orage absent, décentré, tangent, imprévisible, filant entre les pyramides d'air. ». À l'aplomb entre présence et absence, le phénomène orageux relève du frôlement, de l'affleurement. Asymptotique, il est moins éprouvé comme un manque que comme une présence qui toujours se déplace et (s')emporte ailleurs.

À partir de la matière neigeuse, le poète travaille les qualités du visible et de l'invisible, de la présence et de l'absence. La neige recouvre ou exalte les choses de l'étendue (ainsi le sous-bois soulevé « de terre, délesté de la nuit »¹⁹⁰), sa matière rayonnante efface tout autant qu'elle révèle, autrement, les creux et saillances dans l'étendue. Elle délie les choses de

¹⁸⁸ *Mon Murmure, mon souffle, op.cit.*, « (*janvier, parcours oblitéré*) », p. 14.

¹⁸⁹ *À portée de la voix, op.cit.*, « *Du même belvédère encore* », p. 40.

¹⁹⁰ *À portée de la voix, op.cit.*, « *Sans ornières* », p. 11.

tout ancrage en l'étendue, et le silence dont elle s'enveloppe semble nier ou déréaliser le lieu. La neige déploie un autre espace au cœur même de l'étendue ordinaire, et ce, parfois, dans le laps de l'instant (« d'un instant / sa pleine souveraineté.¹⁹¹»). Elle œuvre au trouble de la présence-absence en démarquant l'étendue : en oblitérant certains repères ou (et) en marquant nettement certaines lignes qui se déplacent de manière capricieuse, au gré du vent. Ainsi en est-il dans le poème suivant, intitulé « (*roseaux perdus dans la plaine hivernale*)¹⁹² » :

Ligne née du vent.

(Quel ruisseau, enfoui,
qu'elle borderait – ou brode ?) [...]

Focalisons notre attention sur l'énoncé parenthétique qui embrasse les deuxième et troisième vers : l'acuité poétique se polarise sur un « ruisseau », qui est appréhensé en surface par la « ligne » neigeuse, ou bien qui est convoqué par le souvenir ou par l'imagination. Le fait que le conditionnel « borderait » soit supplanté par l'indicatif « brode » permet de ménager cette oscillation. Aussi, les notions de présence, d'absence, de réalité ou d'irréalité ne font plus sens pour dire une configuration spatio-temporelle innervant plusieurs trames de la conscience : le poème recouvre effectivement ce que R. Juarroz désigne comme « l'échelle totale du réel¹⁹³ ». Établissons un parallèle avec un court extrait du poème suivant, « *L'autre versant* » :

Bandeau de neige, subit, incroyable.

Nié et niant ; embu et riant.¹⁹⁴

Le heurt entre les participes passé et présent (« Nié et niant ») manifeste une concomitance contradictoire : le « [b]andeau » neigeux est absenté (« Nié ») dans sa blancheur même par la pluie et la grisaille matinales, et en plus, il est une puissance d'effacement (« niant »). L'ensemble du poème est fondé sur les rapports entre le « bandeau » et l'étendue alentour, qui se révèlent ou qui s'effacent alternativement, toujours l'un aux dépens de l'autre.

L'ensemble des occurrences relevées se rapporte à un trait majeur de la poétique de la labilité, le poète ne veut pas esquisser un paysage mais il rend compte d'un effet-paysage, effet procédant directement de l'absence-présence des choses dans le paysage :

¹⁹¹ *Entailles, op.cit.*, p. 41.

¹⁹² *Entailles, op.cit.*, p. 21.

¹⁹³ Juarroz, Roberto, *Poésie et création, op.cit.*, p. 157 : « la poésie consiste à reconnaître l'échelle totale du réel, c'est-à-dire une dimension non conforme à ses apparences, à certains de ses fragments d'où approfondissement d'un manque de totalité, de permanence, de coïncidence, mais qu'elle se présente en dernière analyse comme le plus grand réalisme possible, comme la meilleure manière de serrer au plus près la totalité du réel. »

¹⁹⁴ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps, op.cit.*, p. 112.

[celles-ci] se rattachent au paysage sans lui appartenir. Elles y trouvent passage, plus ou moins éphémères, qu'elles se modifient ou que changent les dispositions de celui qui les reçoit. Leur point d'ancrage, point de reviviscence est la conscience où elles s'inscrivent.¹⁹⁵

Pour l'auteur, les choses tiennent donc tout autant du lieu que de la conscience : outre la fugacité des choses, l'impression de leur absence-présence est fondamentalement liée à l'incertitude de l'ancrage paysager. Elle explique que, par ailleurs, dans la prose « *La réalité ambiante*¹⁹⁶ », Pierre Chappuis parle de « sentiment du paysage », et qu'il se réfère à cette citation de P. Reverdy qui situe le lyrisme de la réalité du côté de « ce qui n'est pas », de « ce qui nous manque » ou encore de « ce que nous voudrions qui fût¹⁹⁷ ».

1.1.7. La labilité du surgissement et la disparition des choses, de l'étendue

Bien que le poète neuchâtelois ne l'exprime pas ainsi, le surgissement et la disparition des choses dans l'étendue tiennent lieu de « fréquences mesurables »¹⁹⁸, d'ondes entées sur le rythme du monde, sur des « intervalles » musicaux entre « il y a, il n'y a pas » (Réda¹⁹⁹). La fulgurance même²⁰⁰ de ces battements dépossède de toute certitude quant à la réalité et constitue pour le poète un défi : plus que d'un paysage, il lui faut rendre compte de « cette âme du mouvement qui forge d'un même geste l'événement qui « vient » et la manifestation qui se dissout » (Lorand Gaspar²⁰¹). Plus largement encore, les analyses de Henri Maldiney permettent d'expliquer l'importance significative de ce motif esthétique : le « moindre » surgissement dans l'étendue renvoie à un processus, à un « phénomène universel » constitué de « passages indivisibles et furtifs, de présences insaisissables », « d'apparitions-disparitions où les choses sont en instance, proches de leur dévoilement ». Toutefois, ajoute-t-il, ces « choses ne se dévoilent à elles-mêmes qu'en nous »²⁰². Effectivement, la mise en tension de l'étendue, entre surgissements et disparitions, n'est pas, dans les œuvres chappuisiennes, de l'ordre de la connaissance ou de l'initiation au mystère des profondeurs du monde. L'auteur se méfie généralement de la conceptualisation philosophique, et voici en quels termes il insiste sur l'intrication des battements qui sous-tendent toute expansion spatio-temporelle :

¹⁹⁵ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « Point d'ancrage », p. 75.

¹⁹⁶ *Muettes émergences, op.cit.*, pp. 159-162. Les citations sont respectivement extraites des pages 160 et 162.

¹⁹⁷ Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II*. Paris : éditions Flammarion, Mille&une pages, 2010, « En vrac », p. 941.

¹⁹⁸ Réda, Jacques. *Celle qui vient à pas légers*. Fontfroide-le-Haut : Fata Morgana, 1985, p. 25.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 30.

²⁰⁰ Comme dans la poésie de André du Bouchet, « bientôt l'attente / de ce qui doit surgir, coïncidant avec le temps de son / oblitération, / sans pouvoir dire lequel a sur l'autre eu le pas » (Du Bouchet, André, *Annotations sur l'espace*. Saint Clément de rivièrè : Fata morgana, 2000, p. 61).

²⁰¹ Gaspar, Lorand. *Approche de la parole, op.cit.*, p. 51.

²⁰² Maldiney, Henri, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 23. Même références pour toutes les citations.

Effacé, constamment, constamment retrouvé, le paysage, permanence et instabilité mêlées, est pulsation, mouvement, même si nous n'y prenons pas garde, pas plus qu'à nos battements de paupières.²⁰³

L'attention portée à ce type de labilité ouvre à de nombreuses configurations poétiques ; aussi insisterons-nous essentiellement sur les rapports entre l'impossible appréhension de la continuité, de l'identité spatio-temporelle, et l'évocation des sensations de déchirures baptismales.

La pulsation entre surgissement et disparition marque l'allure discontinue de l'expansion spatio-temporelle de l'étendue. Très souvent, elle informe directement le déploiement textuel, comme pour le poème « *Paysage dit du Château au crépuscule*²⁰⁴ ». Le point de mire du château ne cesse d'apparaître ou de disparaître aux yeux du locuteur ; il ponctue la marche du promeneur, selon que les reliefs ou les « battements de paupières²⁰⁵ » ou les jeux d'ombres et de lumières crépusculaires éclipsent entièrement ou non l'édifice. La singularité du phénomène de battement entre présence et absence tient à ce que le poète adosse altération et altérité :

Je ne le vois plus

Lumineux
au loin je le vois autre, effacé, massif
vaporeux.²⁰⁶

Les formulations antithétiques, « Je ne le vois plus », « je le vois », embrassent le jeu de l'effacement et de l'apparition, du visible et de l'invisible. Dans les deux derniers énoncés, les soubresauts créés par la juxtaposition des prédicats antithétiques et par le rejet ponctuent les inflexions, les altérations de l'édifice, ainsi que le battement entre émergence et oblitération. À l'effet vibratoire induit par ces choix stylistiques s'ajoute le doute suscité, dans le troisième énoncé, par le choix de l'emploi adjectival « autre » au détriment de l'adverbe autrement. Le décalage excéderait-il le simple effet d'optique ?

L'intermittence n'est pas uniquement d'ordre visuel, elle peut également être d'ordre sonore ou acousmatique²⁰⁷. Souvent indécidable, l'expansion sonore déploie la disparition de

²⁰³ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Libres parcours* », pp. 79-80.

²⁰⁴ « *Paysage dit du Château au crépuscule* », *Moins que glaise*. Paris : José Corti, 1990, pp. 29-39.

²⁰⁵ Citation extraite de « *Libres parcours* », dans *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, p. 75.

²⁰⁶ « *Paysage dit du Château au crépuscule* », *Moins que glaise, op.cit.*, p. 32.

²⁰⁷ Patrick Quillier a exploré la dimension acousmatique de la poésie, il définit l'acousmate comme « un son ou bruit perçu sans qu'on en saisisse la cause [...], si bien qu'un poème évoquant ou décrivant tel ou tel son abstrait ou imaginaire peut être considéré comme une partition dans les réseaux de laquelle un acousmate a été consigné » (Quillier, Patrick, « *Sur la polyglossie créatrice de Fernando Pessoa : ses poèmes français* », *Babel*, n°18, 2008, pp. 83-105).

l'étendue, son manque, son retrait. Dans le même temps, elle révèle un « hinterland²⁰⁸ »
impressionnant dont le poème « (*midi en été*)²⁰⁹ » constitue un exemple caractéristique :

Intermittents, aériens,
des ruisseaux bruissent,
et rejaillissent.

Soit une multitude de ruisseaux
qui s'enchevêtrent, hirsutes,
rétifs sous les coups de brosse du vent.

Le mouvement d'apparaître-disparaître se délie ici de toute attache à un objet précis. Les « ruisseaux » ne peuvent plus être appréhendés comme des choses, mais ils ne renvoient pas distinctement à comparé métaphorique²¹⁰. Leurs pulsations labiles sont, dans la seconde strophe, supplantées par l'évocation de la confusion et de la turbulence extrêmes des choses dans le « vent ». Dans l'ensemble, le déploiement de l'étendue et du poème se suspendent à des modulations (l'alternative engage le rebond du second ensemble strophique) et à des interruptions qui dépassent les rapports antinomiques entre le visible et l'invisible, entre le réel et l'irréel, entre la présence et l'absence : l'épithète initiale dénote l'intermittence, le rejet entre les second et troisième vers implique un hiatus, de même que le ponctème blanc interstrophique rend compte d'une coupure silencieuse.

Enfin, la fulgurance du surgissement des choses est telle qu'elle transperce et étreint l'étendue, à la manière d'un cri, d'une déchirure baptismale²¹¹. Dans le poème intitulé « (*ciel ouvert, encore*)²¹² », un avènement a lieu, qui crée l'étendue, mais il a pour particularité de ne pas tenir à un quelconque objet assignable :

Neige à l'aube sur les hauts,
revif d'avril.

Aigus, aériens,
d'un trait,
comme cris d'oiseaux,
dessinant combes et cimes.

Le surgissement est complexe : il ressortit « à l'aube », à l'éclat de la neige, à une renaissance printanière et il suscite l'élancement vertical des « hauts », comme pour une

²⁰⁸ « Étrangeté et familiarité, réalités extérieure et intime tendent alors à se rejoindre dans un hinterland [...] », note l'auteur dans « Avoir lieu », in *Le Biais des mots*, op.cit., p. 15.

²⁰⁹ *Mon Murmure, mon souffle*, op.cit., (*midi en été*), p. 50.

²¹⁰ Le travail opéré sur l'image (aux sens de représentation mentale et de figure rhétorique) sera abordé dans la seconde partie.

²¹¹ Henri Maldiney assimile la perception artistique du surgissement d'une moindre chose comme engageant l'irruption de l'univers et, dans cette perspective, situe la déchirure du réel du côté du cri inaugural : « [...] l'espace bien tissé de notre attente se déchire aussi en nous. C'est l'instant de la Réalité. Le réel c'est toujours ce qu'on attendait pas...le « Ah ! » des choses à même le cri de l'homme s'il est poète.²¹¹ » (à propos de Tal Coat dans Maldiney, *Henri. Regard, parole, espace*, op.cit., p. 23).

²¹² *Pleines marges*, op.cit., « (*ciel ouvert, encore*) », p. 42.

rencontre baptismale. Associée aux mouvements acérés de la crête et aux « cris d'oiseaux », l'éclosion est déchirante, radicale, instantanée. L'étrangeté de ce déploiement tient pour partie à ce que le poète insiste tout à la fois sur l'émergence fulgurante de toute l'étendue et sur la démultiplication des cris, et des reliefs. L'onde de choc de l'apparition spatio-temporelle résonne encore, se déplie dans les reliefs, le participe passé « dessinant » supposant un mouvement inachevé. Le cri de l'éveil est multiple, retentissant, et comme sans origine. D'ailleurs, faut-il rapporter le surgissement de l'étendue à l'amorce du texte ou au ponctème blanc interstrophique ? En substance, le surgissement de l'étendue fonctionne à la manière d'une sommation réitérée, et le poète atteste de cette expérience décrite ainsi par H. Maldiney : l'événement qui déchire l'étendue est un appel à être, « [l]'appel pur c'est le cri - le cri qui ne crie rien²¹³ ». Néanmoins, l'avènement de l'étendue, et celui du locuteur à l'étendue, s'expriment en un cri qui nous rapporterait à la « part manquante » de l'apparaître des choses²¹⁴, au moment où « nous n'y prenons pas garde²¹⁵ ». C'est donc tout naturellement qu'elle conduit l'énonciateur à l'interrogation suivante : « Riches de tant d'absence, où sommes-nous ?²¹⁶ ».

1.1.8. Dans l'intervalle labile, au cœur de l'étendue

Dans son article « *Une poétique de l'entre-deux*²¹⁷ », Sylviane Dupuis oppose l'étendue confuse du brouillard à « l'interstice qui permet (à la lumière en particulier) de passer, de se faufiler dans l'entre-deux²¹⁸ ». Spatialement, l'interstice correspond souvent aux lisières, aux clairières, présentées comme « *barrière[s] mouvante[s]*²¹⁹ » entre obscurité et clarté. En complément des réflexions de S. Dupuis, nos analyses développeront plutôt l'idée que le locuteur se figure au (ou comme le) point nodal des mouvements divergents de l'étendue. Le promeneur emprunte les lignes de démarcation que sont les lisières pour se déplacer ou s'espacer lui-même, pour s'épancher selon le régime respiratoire de la diastole.

²¹³ Henri Maldiney s'appuie notamment sur sa lecture des *Sonnets à Orphée* de Rilke pour évoquer la déchirure de l'événement, son cri. La citation proposée se trouve dans l'ouvrage *L'art, l'éclair de l'être, op.cit.*, « Une phénoménologie à l'impossible : la poésie », pp. 80.

²¹⁴ Dans *La Dimension d'inconnu*, Roger Munier analyse le surgissement comme une ouverture sur l'inconnu en même temps que comme le creusement d'un manque, celui de l'insaisissable mouvement d'apparition des choses.

²¹⁵ Reprise de la citation initiale du passage (*La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Libres parcours* », pp. 79-80).

²¹⁶ *Un Cahier de nuages, op.cit.*, p. 41.

²¹⁷ Dupuis, Sylviane, « *Une poétique de l'entre-deux* », in *Présences de Pierre Chappuis, op.cit.*, pp. 27-51.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 44.

²¹⁹ *Mon Murmure, mon souffle, op.cit.*, « (*barrière mouvante de l'aube*) », p. 46.

Arrêtons-nous d'abord sur le poème en prose « *À contre-jour*²²⁰ ». Le locuteur, en retrait, en creux, se maintient en équilibre dans une sorte de Vide médian où s'insufflent, circulent et se transforment les flux qui animent l'étendue :

En bas : la nuit primordiale, nourricière maintient autour de moi, dense, fraîchement détachée du sommeil, une marge de solitude.

À sa frontière, la barrière de l'échange. Le jour se lève. Aube et vent s'infiltrèrent à l'envie.

Bien au-dessus, en pleine course, dans une mêlée, une belle empoignade de nuages, les masses nocturnes, peu à peu désagrégées, avant peu ne feront plus obstacle.

Le ponctème blanc souligne le hiatus entre les deux unités textuelles du poème et donne corps au Vide médian : il correspond graphiquement à l'intervalle dans lequel s'est glissé le locuteur, entre obscurité et luminosité, entre ensommeillement et éveil, entre alentissement et turbulence, et entre terre et ciel. Au cœur de l'entre-deux, le locuteur participe corporellement de la mise en contact des dissensions cinétiques de l'étendue, éprouvant doublement son accordement à l'origine. D'une part, il est enveloppé par la mère « nourricière » et « primordiale » de la nuit, et d'autre part, il est mû, presque transporté par l'effervescence de l'aurore : du regard, il touche à l'allure des nuages.

Alors que la disponibilité du locuteur relevait dans l'occurrence précédente de la dimension pathique* de l'existence (Maldiney²²¹), dans le poème « *Un pas inégal*²²² », le cheminement du locuteur consiste à approfondir le hiatus qui sous-tend le déploiement de l'étendue :

La bordure de l'ombre suivie de ce côté-ci où le froid a creusé ses ornières, d'un pas inégal comme qui craindrait de se prendre dans les franges. Presque à portée de main, le soleil, de l'autre côté, vient ébouriffer la lisière.

Là où, lèvres desserrées, nulle voix...

Entre deux, dans la clairière, la terre à nu est comme de la lumière aux éclats étouffés, grumeleuse à force de sécheresse, infranchissable.

À la fois en marge et au cœur de l'étendue, le locuteur effleure (et est effleuré par) l'ombre autant que par la lumière, par les arbres autant que par la « terre à nu » de la clairière. En retard sur le flux du « froid », le promeneur semble pourtant lui emboîter le pas, piétinant même ses traces (les « ornières »), jusqu'à déboucher dans la clairière où, cette fois, il prend pied dans la lumière : le locuteur emprunte les voies spatio-temporelles de l'intervalle. Mais

²²⁰ *Comme un léger sommeil, op.cit., « (l'envers des mots) », p. 38.*

²²¹ Pour Henri Maldiney, le moment pathique est une disponibilité propice à l'ouverture à ce qui se produit de manière imprévisible. Le caractère non intentionnel du moment pathique n'exclut pas néanmoins un travail intérieur pour entrer en résonance au moindre événement. (À partir de la définition du concept par Éliane Escoubas, « *Pathique* » [en ligne], AIHM (Association Internationale Henri Maldiney), 2020, <http://www.henri-maldiney.org/notions-fondamentales#description>).

²²² *À portée de la voix, op.cit., « Un pas inégal », p. 12.* Les citations suivantes proviennent également de ce poème.

dans l'entre-deux, « Là », au point vélique de la trame de l'étendue, et de celle du texte, le locuteur reste bouche bée.

De manière singulière, l'intervalle labile où communiquent ciel et eau, réalité et rêverie (« Rêveur. Factionnaire »), ce peut être aussi la jetée sur laquelle s'avance le locuteur du poème « *Égal, linéaire*²²³ ». À la frontière du rêve, le locuteur frôle une « banquise de nuages²²⁴ », puis sa vision le plonge dans le sillage d'une « coulée de lumière » dans le « prolongement de la jetée »²²⁵. La digue conduit le locuteur au centre de l'étendue, au point de fuite de toutes les expansions des matières et des manières des choses : de fait, sur le retour, la jetée qui communique avec le lointain le projette vers la « montagne » qui « se relève »²²⁶.

Dans l'occurrence précédente, la jetée oscille entre élan et suspens et la montagne concilie mobilité et immobilité. Ces mises en tension caractérisent l'évocation des choses et de l'étendue et font l'objet du développement suivant.

1.1.9. Labilité de l'étendue entre mobilité et immobilité

Des pentes, des courbes, comme des mouvements dessinés dans la terre absolument immobile ;
des champs qui descendent, qui ont l'air de couler [...] (P. Jaccottet)²²⁷

Dans « *Le sens de la marche. Pierre Chappuis* », Jacques Dupin a relevé ce trait particulier attaché à la poétique de la labilité : « Une mobilité frondeuse harcelant une presque immobilité ouverte, lumineuse²²⁸ ». Cette tension caractérise l'épaisseur tranquille des choses, à peine muées par de moindres mouvements, dans le suspens de l'étendue. En effet, il existe, selon Henri Maldiney, un « repos » qui s'exprime comme « un mode de la mobilité²²⁹ ». Dans l'œuvre du poète, cette manière de déploiement est prégnante quand il s'agit des reliefs : la déclivité des surfaces est souvent déterminée par l'accordement entre mobilité et immobilité. Il ne sera pas ici question de l'allègement ou de l'envol des choses que

²²³ *Éboulis & autres poèmes précédés de Soustrait au temps, op.cit.*, « *Égal, linéaire* », p. 88. La citation précédente provient de la page 89.

²²⁴ *Ibidem*, p. 89.

²²⁵ *Ibidem*, p. 89.

²²⁶ *Ibidem*, p. 92.

²²⁷ Jaccottet, Philippe, *Œuvres*. Préface de Fabio Pusterla ; édition établie par José-Flore Tappy, avec Hervé Ferrage, Doris Jakubec et Jean-Marc Sourdillon. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014, *La promenade sous les arbres, « L'approche des montagnes »*, p. 102.

²²⁸ Jacques Dupin, « *Le sens de la marche. Pierre Chappuis* » dans *M'introduire dans ton histoire*. Paris : P.O.L., 2007, pp. 148-150.

²²⁹ Maldiney, Henri, *L'art, l'éclair de l'être, op.cit.*, p. 360. Le philosophe cherche à expliquer l'impression suscitée par l'observation, en contrebas, d'une très haute cascade. L'eau, note-t-il, tombe « en traîne avec une certaine lenteur, comme suspendue à soi ». Partant, il comprend le repos comme « un mode de la mobilité », comme une manière d'assumer la simultanéité de deux mouvements contraires.

nous réservons pour la suite²³⁰, mais de l'extrême souplesse de leur expansion dans l'espace et le temps. La labilité de la montagne éclaire le principe du sentir pathique* selon lequel « rien n'est objet, tout est trajet²³¹ » et ouverture de l'être au monde (H. Maldiney). Amoureux de la montagne, Maldiney explique ainsi que « [l]'apparition de la montagne coupe court aux conditions de la perception commune et aux régimes de la forme qu'elle suppose », qu'elle « ne livre pas un objet qu'identifie à l'avance une apparence formelle, familière ou allusive²³² », ou encore que la forme montagnaise « ne se détache sur rien » car celle-ci « s'enveloppe elle-même dans l'espace qu'elle déploie²³³ ». Si abstraites puissent paraître ces considérations, elles nous intéressent car elles permettront de rendre compte du travail opéré par Pierre Chappuis pour faire sentir l'expansion des choses et de l'étendue. Dans cette perspective également, nous privilégions la confrontation des textes afin de dégager des constantes et des inflexions dans la poétique du paysage.

Examinons comment Pierre Chappuis figure les pentes montagneuses comme des axes de déploiement, au long desquels des allures se modulent, entre alentissement et précipitation, entre emballement et dévalement. Le premier exemple, le poème « *(de la fenêtre)*²³⁴ » fait état d'une singulière manière d'irrésolution entre fixité et remuement, lorsque la montagne se redresse, se dégage d'elle-même et du fond nébuleux de l'étendue :

Hors de la brume,
en douceur,
la montagne remonte sa pente.

Vaguement,
dans la chaleur,
vacille.

L'étrangeté de la mise en tension de l'étendue spatio-temporelle résulte du lent mouvement par le biais duquel la montagne cherche sa forme d'origine en « remont[ant] » le temps, et selon sa propre inclination-inclinaison, se reprend, retrouvant sa compacité pour faire essor hors de l'indistinct. Le ponctème interstrophique creuse une lacune spatio-temporelle, permettant au second ensemble strophique de rendre compte d'une autre disposition : la montagne s'émeut fragilement, à la manière d'une flamme qui tremble et menace d'être soufflée.

²³⁰ Cf. *infra* en 2.2, p. 116 *sqq.*

²³¹ Maldiney, Henri, *L'art, l'éclair de l'être*, *op.cit.*, p. 369.

²³² Maldiney, Henri, *Ouvrir le rien, l'art nu*, *op.cit.*, p. 43.

²³³ *Ibidem*, p. 44.

²³⁴ *Pleines marges*, *op.cit.*, « *(de la fenêtre)* », p. 55.

À l'inverse, la montagne incline aussi à dévaler sa pente, comme dans les poèmes suivants²³⁵ :

<p>AVANCÉES</p> <p>Qui, doucement, achevé le long dévalement de sa pente, gagne l'étendue à coups de prudentes, d'inégales avancées, langues, pointes, bandes de terre et non promontoires, avant – <i>lumières !</i> – de se risquer plus ou moins frileusement dans l'eau.</p> <p>Montagne devenue plaine et maintenant éprise – <i>au diable escarpements, rudesse, austérité !</i> –, éperdue de laisser-aller, de paresse.</p>	<p>Montagne lasse de sa pente.</p> <p>Qui, longuement, dévale.</p> <p>Enfin s'étend, heureuse, paresseuse, s'affale, museau au sol.</p>
---	---

La figure montagnaise embrasse toujours les postures contraires de la stabilité, de l'immobilité, et de la fragilité, de la mobilité : sa base est ici bien fixée, mais ses versants s'émeuvent, infléchissent le cours de son surgissement dans l'étendue. Inclinaison et inclination de la montagne se recourent en une étrange propension au repos, au « laisser-aller », à une tranquille, une « heureuse » « paresse ». Le paradoxe s'accroît encore du fait des variations dans l'allure des glissements montagnaux. De part et d'autre, il s'agit d'un « long dévalement » (ou « Qui, longuement dévale »), c'est-à-dire d'une dissension entre une brusque précipitation et un mouvement alenti qui s'étire dans l'espace et dans le temps. Dans le premier paragraphe du poème en prose, le participe « achevé » s'insère en créant un soubresaut, entre des syntagmes dénotant la progressivité (« doucement », « long ») ou l'inachèvement (la valeur sécante du présent verbal « gagne »). Dans le second paragraphe, le tiraillement se renouvelle : l'expression « devenue plaine » suppose un achèvement alors même que l'adverbe « maintenant » réinscrit le mouvement dans le présent de l'énonciation. Dans le poème de droite, le vers central, détaché par les ponctèmes blancs, suspend dans le temps et dans l'espace (l'étendue et l'espace textuel), le mouvement contradictoire de la montagne : précipitation et progressivité entrent en tension. La précipitation radicale n'a lieu, finalement, que dans le dernier vers. Néanmoins, le mouvement se distend dans une légère oscillation entre la souplesse de l'étirement et la brusquerie de l'affalement.

Cette déclivité relâchée qui maintient vives les tensions entre mouvement et immobilité, entre ralentissement, étirement et saut dans le vide, n'intéresse pas uniquement la montagne. Une plus large part du paysage peut également être concernée. Tel est le cas dans ce poème non titré, figurant dans le recueil *Comme un léger sommeil* :

²³⁵ À gauche, le poème « *Avancées* » est extrait du recueil *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, p. 15 ; à droite, le poème, non titré est issu du livre *Entailles*, *op.cit.*, p. 50.

Imperceptiblement
dévalant le versant d'ombre ;
ou immobile.

Tout un pan de pays.

Traînant sa grisaille,
sol ou ciel glauque.²³⁶

L'alternative (« ou ») met en balance un mouvement quasiment insensible avec une immobilité complète. L'hésitation est renforcée par la pesanteur de la « grisaille » qui embrasse en une même coloration le haut (le « ciel ») et le bas (le « sol ») de l'étendue. La manière d'expansion languissante de la « grisaille » imprègne définitivement l'allure de l'étendue et, d'un point de vue sonore, l'assonance en [ã] répond au déploiement indistinct de l'ensemble.

Souvent, immobilité et mobilité tendent à s'équilibrer – sans se résoudre néanmoins – en un point d'orgue tout à fait labile : le poète œuvre plus volontiers à l'assouplissement des tensions qu'à leur éclat²³⁷. Indéniablement, cette manière de prolongement vibratoire distingue la poétique de Pierre Chappuis et confère une atmosphère particulière aux déploiements de l'étendue : entre en jeu la sensation d'une « paix plénière, non d'immobilité²³⁸ ».

1.2. L'aura de l'étendue spatio-temporelle

En recourant à la notion d'aura*, nous plaçons les développements de ce chapitre dans le sillage de Walter Benjamin (1892-1940). Le philosophe conçoit l'aura comme une expérience singulière, comme une texture d'espace et de temps (inter)agissant :

Qu'est-ce au juste que l'aura ? Un tissage étrange d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il.²³⁹

Dans un autre essai, il oppose l'efficiencia de l'aura à la puissance octroyée par la trace, phénomène que nous avons précédemment envisagé²⁴⁰ :

La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous.²⁴¹

²³⁶ *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, II, p. 71, (poème non titré).

²³⁷ Signalons néanmoins l'inquiétante étrangeté de ce suspens nuageux dans *Un Cahier de nuages* (*op.cit.*, p. 22) : « Comme, pétrifié, l'ourlet d'une haute vague. / Menaçante d'éclat, une muraille d'écume, impalpable lame de fond, ne bouge. / Immobile fureur nuageuse. »²³⁷.

²³⁸ *De l'un à l'autre*. Genève : La Baconnière / Arts, 2010, « À perte de vue », p. 113.

²³⁹ Benjamin, Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1936) dans *Écrits français*. Paris : Gallimard, collection « Bibliothèque des Idées », 1991, p. 144.

²⁴⁰ Comme une disposition particulière de « *La présence-absence des choses et de l'étendue* ».

Par rapport à l'œuvre chappuisienne, la distinction entre la trace et l'aura fait sens, si l'on excepte l'idée que le sujet veuille (et parvienne à) prendre prise dans l'étendue. De la notion de l'aura benjaminienne, nous retenons surtout l'intensité pathique de l'expérience, le trouble du proche et du lointain spatio-temporel dessaisit le sujet. Nous infléchissons la notion benjaminienne en la rapprochant davantage de sa dénotation première et en la rapportant aussi à l'esthétique chinoise : il sera aussi question de tonalités, de matières chromatiques ainsi que de l'allure indécise de l'expansion de l'étendue. Dans l'essai *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison*, François Jullien se propose d'employer la notion benjaminienne d'aura pour désigner l'« évasif²⁴² » qui dilue les antinomies liées au paysage, le visible et l'invisible, le proche et le lointain, etc. Situait l'aura du côté de l'atmosphère, de l'ambiance qui (se) dégage de (dans) l'étendue²⁴³, le sinologue rejette le primat accordé à la vue et à la représentation visuelle du paysage. Dans une même perspective, Pierre Chappuis emploie l'expression de « réalité ambiante²⁴⁴ ».

Empruntant à ces deux approches, la notion d'aura servira à spécifier un « versant heureux de l'instabilité²⁴⁵ », quand une même vibration embrasse surface et profondeur, matière et manière, tonalité et texture, quand l'étendue devient tout à la fois diffuse et diffusante²⁴⁶. Les configurations nébuleuses retiendront d'abord notre attention avant que ne soit examinée l'épaisseur ductile des textures lumineuses et colorées. Enfin, si les étendues chappuisiennes imposent l'idée d'aura, c'est qu'elles oscillent entre compacité diaphane et déhiscence.

1.2.1. L'aura nébuleuse de l'étendue

La nébulosité de l'aura caractérise l'étendue spatio-temporelle de l'entre-deux du jour et de la nuit aussi bien que les étendues brumeuses ou nuageuses, emportées dans la grisaille.

²⁴¹ Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle*. Traduction. J. Lacoste. Paris : Cerf, 1989, p. 464.

²⁴² Jullien, François, *Vivre de paysage, op.cit.*, p. 132.

²⁴³ Nous faisons plus particulièrement référence au chapitre I, « Pays – paysage : l'étendue, la vue, la découpe », dans Jullien, François, *Vivre de paysage, op.cit.*, pp. 13-38.

²⁴⁴ L'expression constitue même le titre d'un des chapitres de *Muettes émergences, op.cit.*, pp. 159-169.

²⁴⁵ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « Kaléidoscope », p. 61. Nous évoquerons plus précisément cette note au sujet de l'aura de verdure.

²⁴⁶ Les termes employés par Gaston Bachelard pour décrire la tonalité propre à la rêverie nous semblent tout à fait appropriés pour évoquer l'effluence des étendues poétiques inassignables (*La Poétique et les rêves*. Paris : Les Presses universitaires de France, 4^e édition, 1968, VII, pp. 144-147).

1.2.1.1. L'entre-deux du jour et de la nuit

Commençons par analyser l'expérience spatio-temporelle de l'entre-deux du jour et de la nuit. Faisant résonner l'expression commune "entre chien et loup", Pierre Chappuis insiste sur la tonalité inquiétante de ce moment : « Du chien au loup, de l'animal rassurant à son double menaçant (insensible, la substitution de l'un à l'autre), l'expression dit les choses dans le bon ordre.²⁴⁷ ». L'angoisse colore effectivement ce poème précisément intitulé « (*cœur étroit*)²⁴⁸ » :

Fouillant,
creusant le crépuscule.

Sur nous déjà, pas à pas,
l'obscur.

Mais l'aura de l'étendue ne ressortit pas uniquement à une coloration thymique, les dimensions d'espace et de temps s'approfondissent, s'interpénètrent, se sondent sans désespérer, comme l'indiquent les participes présents. L'aura engage un style de tiraillement, entre expansion dans la durée, involution, pour les premiers vers, et précipitation spatio-temporelle pour les derniers : l'aura s'est déplacée dans l'espace vers « nous », et son allure s'est infléchie pour devenir plus franchement prédatrice, même si le verbe fouiller dénotait déjà l'idée de traque. L'expansion crépusculaire devient une allure de pénétration et d'avalement.

Fondamentalement, l'aura crépusculaire ou aurorale est une turbulence de tonalités, de textures et d'allures. L'analyse du poème « *À la nuit* » permet d'insister sur ce point :

Au fond de sa tranchée (*son antre, sa caverne*), vaporeux (*mais non : rideau tombant, retombant lourdement*), bruyant, écumeux (*verroteries en miettes, toujours et toujours !*), le jour encore bouillonnant, tourbillonne entre des habitations, des ponts, des usines (*convoi lancé à toute allure*), tempêteusement rejaillit.

Engouffré ; à venir.²⁴⁹

L'ampleur de la tessiture crépusculaire est maximale à tous égards. L'isotopie* du précipice présente l'impétuosité du jour comme un paradoxal approfondissement ténébreux de l'étendue. Son rayonnement surgit souterrainement, du « fond » de la « tranchée », de l'« antre », de la « caverne », de l'abysse nocturne : « Engouffré » est le jour. Il n'est pas question d'une dualité mais d'une irradiation, la nuit propageant l'aura du jour. De fait, l'auteur ne vise pas l'oxymore car pour lui, « L'ombre, à la limite, loin de contredire la

²⁴⁷ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « *Entre chien et loup* », p. 117.

²⁴⁸ *Pleines marges, op.cit.*, (*cœur étroit*) », p. 22.

²⁴⁹ *D'un pas suspendu, op.cit.*, « *À la nuit* », p. 53.

lumière, en assure le passage²⁵⁰». L'allure tournoyante et virevoltante de l'aura du jour est marquée encore par des textures labiles. Légèreté et transparence caractérisent son déploiement « vaporeux », sa compacité fragile (« verroterie en miettes ») et jusqu'à ses réflexions sur les matières architecturales, qu'il s'agisse de pierre, d'acier ou de tôle. Même la pesanteur de sa verticale précipitation emprunte à la relative souplesse du textile du « rideau ». Enfin, son aura projette, en termes d'espace et aussi de temps, vers l'effervescence : de la profondeur jaillira l'« à venir ».

La versatilité n'est pas propre aux étendues spatio-temporelles précédemment mentionnées, elle est absolument caractéristique de l'aura de l'entre-deux. Diffus et diffusant, le halo de l'entre-deux propage des flux complexes et inassignables. Expliquons cette manière de déploiement au regard des deux premières strophes du poème « *(pour un sommeil sans rêve)*²⁵¹ » :

Comme si l'été
– l'envers de l'été –
s'infiltrait parmi les arbres.

Une eau glauque, éteinte,
– l'ombre du jour –
s'assombrit, s'attarde.

L'aura irradie à la fois l'avant et le revers de l'étendue. La trame textuelle y participe aussi : les vers entre tirets dévoilent l'autre face des choses et, dans leur ensemble, les vers s'infiltreront dans l'espace de la page pour renvoyer à leur envers paysager. L'allure versatile de l'aura caractérise le rayonnement ambiant. Dans la première strophe, l'« été » est pure efficacité diffuse, pénétration radieuse. Il enveloppe « les arbres », se mêle à l'obscurité, au froid qui imprègne encore leur déploiement, et qui peut être marqué aussi leurs silhouettes dénudées. Les tensions sont chromatiques aussi bien que temporelles. La seconde strophe constitue un revirement car le locuteur s'attache à l'ombre, matière chromatique fluide, et non plus aérienne. Celle-ci est peut-être une matière hivernale, du moins parce qu'elle entre en tension avec l'« été ». En d'autres termes, la manière diffuse de l'aura estivale est appréhendée à partir de son revers lugubre (« glauque », « éteinte », « s'assombrit »). L'épithète « glauque » joue un rôle notable dans ce mouvement de réversibilité : il désigne une couleur verdâtre, des inflexions indistinctes aussi bien qu'il connote une atmosphère sordide ou sinistre. La virgule qui sépare le terme du participe « éteinte » peut donc être vue comme un mouvement de changement, conduisant d'une notation chromatique (verdâtre) à

²⁵⁰ *La Preuve par le vide*, op.cit., « *Obscure clarté* », p. 93.

²⁵¹ *Mon Murmure, mon souffle*, op.cit., (*pour un sommeil sans rêve*), p. 42.

une coloration thymique portée vers le morbide. Ce revers engage aussi une allure alentie (« s'attarde ») et une manière de stagnation, de croupissement temporel. Les influx versatiles de l'obscurité et de la lumière ne renvoient pas moins au crépuscule qu'à l'aurore, pas moins à la saison estivale qu'à un moment ensoleillé : l'aura implique un déploiement spatio-temporel qui ressortit précisément à un déliement temporel ; nulle mesure de durée, nulle assignation chronologique ne sont désormais possibles. La force de l'aura donne consistance à une étendue qui est irréductible au patent, au tangible, bien qu'elle en soit absolument indissociable. De là procède, d'après F. Jullien, l'embrassement entre le perceptif et l'affectif²⁵².

La notion d'aura permet encore de caractériser ce mouvement d'expansion par le biais duquel les choses se tressent souplement les unes aux autres. L'étendue est alors une ambiance non uniforme, diffusée par des énergies, des manières de vitalités qui s'imprègnent et se prolongent, distraitement :

Hiver : au mieux, aujourd'hui,
lanterne sourde.

Ses lueurs,
la rivière, sans tumulte, les mêle
à l'écheveau de son demi-jour.²⁵³

L'aura labile est d'ordre tonal, elle met en communication la « sourde » rumeur hivernale et le glissement assourdi (« sans tumulte ») de la rivière. Elle file le cours d'une existence amoindrie, elle trame un espace-temps relativement distendu même si les idées de glissement et de texture s'accordent étroitement. De fait, le moment (« aujourd'hui », ici) est, grâce au deux-points et grâce à la locution adverbiale du vers initial, présenté comme une rupture, ou du moins comme un décalage par rapport à l'« Hiver ». Dans le second ensemble strophique, l'expansion spatio-temporelle (l'hiver, la journée, l'étendue) est ramenée à un flux demi-mort.

Les précédentes analyses tendent à montrer que l'aura de l'entre-deux du jour et de la nuit se déploie et agit selon des flux complexes alors que, par contraste, la grisaille opère plutôt par enveloppement.

²⁵² L'auteur consacre l'intégralité du chapitre IV (« Quand le perceptif se révèle affectif ») à cette démonstration, dans *Vivre de paysage*, *op.cit.*, pp. 89-111.

²⁵³ *Mon Murmure, mon souffle*, *op.cit.*, « (vers 17h) », p. 10.

1.2.1.2. L'aura grisaille des brumes et des nuages

Évidemment, avec la nébuleuse grisaille, la frontière entre le visible et l'invisible se dilue, et l'étendue se détache de son lieu : « Plus de pays, plus de distance, plus d'espace mesurable, d'élargissement ni de rétrécissement », précise l'auteur dans la prose intitulée « *Perdre pied*²⁵⁴ » (*Muettes émergences*). La note « *Dans le brouillard*²⁵⁵ » complète les précédentes remarques, le poète insistant sur le fait que « brumes, brouillard, nuages » opèrent « favorablement » en induisant des inflexions, des renouvellements du paysage, et même en « entraîn[ant] » un « déplacement. ». C'est dire que l'aura nébuleuse n'est pas réductible à l'indistinct. En effet, il semble que l'aura nébuleuse délie le poète du paysage et de lui-même en rendant impossible le fait de ramener à soi les choses de l'étendue. L'expansion spatio-temporelle de la grisaille induit un autre espacement de soi : une porosité affective, un « *sentiment du neutre* » qui peut être délicieux mais qui reste distinct de la « joie » aussi bien que de la « tristesse »²⁵⁶.

En premier lieu, remarquons la propension de l'aura brumeuse à envelopper, à soulever l'étendue, comme pour la porter à la rencontre de l'observateur. À cet égard, relisons le poème de *Pleines marges*, titré « (*heure et lieu incertain*)²⁵⁷ » :

Une plongée
d'ici
dans la brume.

Laineuse étendue d'eau ;
lac s'élevant
dans le jour.

Dans la première strophe, l'aura brumeuse libère l'énonciateur de son lieu (« ici »), le précipite, l'immerge, appelant le regard à plonger en son épaisseur aveuglante. Or, à cette dynamique d'absorption, d'avalément répond, dans la seconde strophe, une autre cinétique. L'indistinct se soulève, en un mouvement d'émanation ascensionnelle littéralement confondant. Le rayonnement du « jour » possède la souplesse et la transparence de la fluidité (« eau », « lac »), et son irradiation duveteuse se dégage à la manière d'une texture « [l]aineuse », légère et vaporeuse. L'aura recouvre des vibrations de tonalités chromatiques, lumineuses et des mouvements de matières qui émancipent l'étendue et de l'« heure », et du « lieu » (comme le signifie le titre).

²⁵⁴ *Muettes émergences*, op.cit., « *Perdre pied* », pp. 32-35.

²⁵⁵ *Battre le briquet*, op.cit., « *Dans le brouillard* », p. 29.

²⁵⁶ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « *Grisaille* », p. 48.

²⁵⁷ *Pleines marges*, op.cit., « (*heure et lieu incertain*) », p. 16.

L'aura de grisaille induit une manière particulière d'espace de soi, dont dépend précisément l'effacement du lieu, comme le soulignent les phrases à modalité interrogative du poème suivant :

Où, forêts, coteaux
rongés par l'hiver ?
où les nuages ?

Indéfiniment,
de grisaille à grisaille,
le cœur patauge.²⁵⁸

Pointées par l'adverbe interrogatif « où », les choses et l'étendue sont absorbées mais leur aura mémorielle survit, par-delà la nébuleuse diffusion de « grisaille ». Les moindres vibrations, les moindres variations chromatiques impliquent une rencontre avec l'ouvert, avec une étendue affranchie de toute détermination, de toute limite spatio-temporelle : le sujet s'épanche par le biais d'un étrange mouvement de laisser-aller, emporté par un flottement à la fois diffus et diffusant. Quant au « *sentiment du neutre*²⁵⁹ » invoqué par l'auteur, nous l'entendons effectivement dans le dernier vers, « le cœur patauge » : au figuré, le verbe exprime l'impossibilité de se tirer d'une situation, mais il indique tout autant l'incapacité à signifier clairement sa pensée. Voilà qui nous renvoie indéniablement aux propos de l'auteur dans « *Perdre pied* » ou « *Grisaille* ».

Mais le « *sentiment du neutre* » n'est pas la règle ; dans d'autres poèmes, la réjouissance transparait nettement :

Grisaille,
mais qui rejaillit lumineuse.

Joie,
mais rabattue ; à vau-l'eau.

Légèrement bouge, va et vient
comme, pour un murmure, des lèvres.²⁶⁰

L'aura grisaille est à situer du côté de la versatilité chromatique et tonale : dans le premier ensemble strophique, le revirement est d'ordre chromatique tandis que dans le second, il relève d'une inflexion thymique. L'aura ressortit à un dynamisme d'épanchement instable et capricieux qui est rendu tout à fait sensible grâce aux jeux d'enjambements, à la reprise anaphorique de la conjonction adversative et aussi grâce au déploiement textuel. L'expression « à vau-l'eau » est remarquable : elle dénote une dégradation dans le temps et, parallèlement, elle renvoie à la fluctuation de l'eau et (ou) aux chatolements se déployant à la

²⁵⁸ *Mon Murmure, mon souffle, op.cit.*, (poème non titré), p. 16.

²⁵⁹ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Grisaille* », p. 48.

²⁶⁰ *Mon Murmure, mon souffle, op.cit.*, p. 63.

surface ondoyante de l'eau. En somme, l'aura correspond à une sensation qui recueille le monde, un monde prêt à s'épancher, à se dire, à s'exhaler, à s'insuffler dans la parole poétique. L'aura implique un désir de parole, se balançant, se prolongeant en deçà de son accomplissement.

1.2.1.3. L'aura ductile des textures lumineuses et colorées

La coloration chromatique de l'aura de l'étendue s'apparente à une texture labile. L'épanchement spatio-temporel de l'aura ne procède pas nécessairement par recouvrement, par oblitération des choses, mais il spécifie une manière de traversée et de métamorphose des matières dans l'étendue. Par exemple, le rayonnement crépusculaire émeut « Pierre, [et] terre / [qui] vibrent en écho²⁶¹ » : l'aura implique une répercussion de matières qui s'animent l'une l'autre, en une sorte de battement vital. La notion recouvre donc le ressentir (Maldiney) de l'artiste²⁶² qui éprouve des rapports entre les choses, quand bien même il ne les voit ni ne les perçoit directement. Successivement, seront envisagées les qualités déployées par l'aura de verdure, puis par l'aura de blancheur.

L'aura colorée dont Cézanne cherche à rendre compte est (l'analyse est celle de H. France-Lanord) assez proche des enjeux caractéristiques de l'aura verdoyante dans la poésie chappuisienne :

Parce que Cézanne rend ainsi perceptible par la couleur la palpitation du dépli de la présence et du présent, il apparaît qu'être au monde c'est moins être le centre du monde qu'être embrassé par l'espace, à l'aune d'une harmonie dont nous ne sommes pas maîtres, mais dont nous avons à épouser l'amplitude en la laissant être [...] dans la mouvance maximale de l'ex-centrement [...]²⁶³

C'est d'une telle disponibilité intérieure qu'il est question dans la note « *Kaléidoscope*²⁶⁴ » ou dans le poème « *Haut lieu*²⁶⁵ », quand le locuteur s'abandonne à une sensation aussi bien chromatique qu'acousmatique : « Oui à ce déploiement musical de verdure ». L'aura recouvre de multiples mouvements d'échos, de variations, d'émiettements de circulations et de reconfigurations d'une étendue qui, d'inflexions en inflexions, se tisse souplement, sans heurter le regard qui glisse en elle, comme sur de la soie²⁶⁶.

²⁶¹ *Moins que glaise, op.cit.*, « *Le paysage dit du château au crépuscule* », II, p. 34.

²⁶² Dans *La couleur et la parole. Les chemins de Paul Cézanne et de Martin Heidegger (op.cit., p. 53)*, Hadrien France-Lanord cite Cézanne : « L'artiste ne perçoit pas directement tous les rapports : il les sent. ». Quant à Pierre Chappuis, il se réfère à Cézanne et aussi à Delacroix, mentionnant le *Journal* du 25 janvier 1857, dans lequel le peintre écrit qu'il se produit « une sorte de liaison » entre les choses par « l'atmosphère qui les enveloppe » (*La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Trait d'union* », p. 16).

²⁶³ France-Lanord, Hadrien, *La couleur et la parole, op.cit.*, pp. 133-134.

²⁶⁴ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Kaléidoscope* », pp. 60-61.

²⁶⁵ *À portée de la voix, op.cit.*, « *Haut lieu* », p. 27.

²⁶⁶ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Kaléidoscope* », pp. 60-61.

S'impose, à ce sujet, l'évocation du diptyque*²⁶⁷ constitué par les poèmes « *Aval*²⁶⁸ » et « *Le vent à vivre*²⁶⁹ » dans le recueil *D'un pas suspendu*.

AVAL	LE VENT À VIVRE
<p>Vert, à pas de velours.</p> <p>Verdure à l'intérieur de la verdure, qui coule au fond du jour (<i>vertige !</i>), entraîne avec soi (<i>avril comme un glissement de terrain</i>) pente et contre-pente vers l'azur à retrouver plus bas où flottent dans les cerisiers (<i>au fond de soi leur déploiement</i>) bannières et banderoles.</p>	<p>Limpide et transparent. Oui, pays de transparence, et nul engouffrement.</p> <p>Liquide verdure de mai (<i>terre comme fleuve, ô Léthé !</i>) sur laquelle voguent les toits, que lisse de ses plumes amples et souples (<i>le jour ! la caresse du jour !</i>) un vent délesté de ses ombres.</p>

L'aura de verdure recouvre des qualités multiples et remarquables : diffuse et labile, sa tessiture embrasse la souplesse légère des « plumes », la texture soyeuse du « velours » et la fluidité transparente de l'eau ; son allure diffusante est marquée par le glissement et l'approfondissement, et aussi par une dynamique d'involution pour « Aval ». En son écoulement souple, l'aura étire, emporte les reliefs (« pente et contre-pente »), « *caresse* » l'étendue, et la fait dériver (« entraîne avec soi »). Enfin, déliant les choses de l'étendue, elle délie aussi le locuteur, l'immergeant dans le doux « vertige » de la « transparence », dans un courant, dans un souffle de plénitude indistinct. Cette qualité-là est semblable à celle de l'aura du bleu, dont la puissance est de plonger le poète au cœur de la transparence et de la nudité²⁷⁰. Dans le diptyque analysé, la verdure consiste en une propagation à dominante monochrome. Dans le premier poème, « l'azur » est libéré lointainement, comme une promesse, par l'écoulement de la verdure elle-même²⁷¹.

Contrairement à la verdure, la blancheur n'est pas une coloration, c'est pourquoi son aura tient plus fortement encore d'une effervescence de matières. Par ailleurs, elle est parfois moins investie des qualités diffusantes de la transparence, aussi son émanation ressortit davantage du soulèvement, voire de l'effacement. L'aura de blancheur se rapporte souvent à la neige, mais nous ne reviendrons pas sur cet aspect déjà évoqué comme principe de présence-absence des choses ou de l'étendue²⁷². En revanche, il faut insister sur la labilité des

²⁶⁷ Pour l'étude du fonctionnement dual des diptyques poétiques, nous renvoyons lecteur au chapitre sur l'œuvre et sa « charpente musicale ».

²⁶⁸ *D'un pas suspendu, op.cit.*, p. 16.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 17.

²⁷⁰ Voir les pages consacrées à la déhiscence et à la compacité diaphanes.

²⁷¹ Dans la note « *Le bleu, une certaine qualité de bleu* », l'auteur note justement : « Le bleu, une certaine qualité de bleu, sa pâleur printanière, comme ce matin : le vert, les diverses nuances de vert, fraîcheur et nouveauté, semblent venir s'y fondre ainsi que viennent se fondre délicieusement dans la bouche, pourraient-on dire, des saveurs mêlées. ». La citation provient de *Muettes émergences, op.cit.*, p. 130.

²⁷² Dans le chapitre sur la « Labilité effervescente des choses et de l'étendue ».

textures et des matières dans lesquelles se propagent les vibrations opalescentes. Dans « *Le vide des mots*²⁷³ », c'est d'une véritable farandole de matières et d'allures que le poète fait état :

Argileuse, crayeuse, noueuse, vague après vague jusqu'aux falaises de l'horizon, comprimée, figée, tourbillonnaire, elle s'étend comme une boue lumineuse, comme un limon, une page blanche (*le vide des mots*), agrippée aux basques, rehaulée, cotonneuse, léchant les arbres à mes pieds. [...]

D'une part l'aura de blancheur s'imprègne de toute chose, dense (« Argileuse », « crayeuse », « falaises ») ou vaporeuse (« cotonneuse ») et d'autre part, elle se déploie à la manière dense et fluide de la « boue », elle fertilise le « limon ». Son allure expansive tient de l'oscillation de la « vague », de l'emportement de la turbulence (« tourbillonnaire »), tout aussi bien que de l'expansion pure, quand « elle s'étend comme une boue ». Effaçant les frontières entre les choses et les états de matières, l'aura opalescente est une promesse de proximité, abouchant le lointain « horizon » au plus proche (« à mes pieds »), établissant aussi une communication irradiante entre le paysage et la page.

Mais, l'aura de blancheur ne recouvre pas systématiquement une pure turbulence de matières, elle met en rapport les choses de l'étendue, comme pour en signaler le soulèvement, et l'abouchement à distance. Prenons pour exemple le poème « (*encore dans l'ombre*)²⁷⁴ », extrait du recueil *Décalages* :

chemin forêt

blanc traversé de blanc

également
 distance, écho blanc

L'aura de blancheur s'épanche pour lier et délier les choses de l'étendue, ce que l'espacement du poème donne à voir. Sur la première ligne, le ponctème blanc correspond à une trouée, à un appel d'air conduisant de l'idée de la ligne, du déplacement (« chemin ») à celle de l'étendue (« forêt »). La seconde ligne légende la première, explicitant le retentissement de la blancheur qui ramène les choses les unes aux autres. Dans l'ensemble du texte, les ponctèmes ouvrent des voies circulatoires entre les mots, de même que la blancheur engage des répercussions entre les choses : en cela réside la puissance de l'aura capable de faire émerger des « échos » entre la trame de l'étendue et celle du poème.

En somme, l'aura correspond à la mise en retrait du paysage lorsque se dégage une étendue spatio-temporelle qui approfondit un retentissement et un remuement intérieurs.

²⁷³ *Distance aveugle*, op.cit., « *Le vide des mots* », p. 84.

²⁷⁴ *Décalages*, op.cit., II, 10, « (*encore dans l'ombre*) », [livre non paginé].

Diffuse, diffusive, l'aura fait donc apparaître l'étendue comme avers ou revers d'un paysage manquant (de réalité) mais par excès (de vitalité, d'effet).

1.2.2. *Déhiscence et compacités diaphanes*

Clarté et bleuité ont pour qualité commune une épaisseur diaphane, qui donne la sensation d'une proximité impénétrable. La transparence diaphane implique des mouvements d'approfondissement, de déhiscence, mais souvent, sa compacité reste insondable. Telles sont, pour les phénoménologues M. Merleau-Ponty et R. Barbaras, les caractéristiques propres à l'expérience du sensible, du visible et de l'invisible, du « sentiment du monde », qui d'un côté est « évident ou transparent » car il « ne comporte en lui rien d'autre que ce qu'il montre » mais qui, de l'autre, « oppose au regard une sorte de résistance, présente au cœur de sa surface, une profondeur irréductible »²⁷⁵. Clarté et bleuité seraient donc des expériences suscitant plus fortement que d'autres l'intuition de la distance aveugle* du sensible, distance au cœur de laquelle proximité et éloignement n'entrent ni en relation antinomique, ni en relation dialectique. Les mouvements de déhiscence diaphane seront analysés avant que ne soient appréhendés plus précisément les motifs de l'écran, de la vitre ou du panneau. Ces motifs révèlent également la profondeur insaisissable des choses, mais sans la dévoiler. De part et d'autre, est mise en jeu l'idée qu'il n'existe « pas de vision sans écran »²⁷⁶ (Merleau-Ponty).

Remarquons tout d'abord que la déhiscence répond au mouvement du regard qui tente de traverser l'étendue. La déhiscence résulte d'un trouble profond et paradoxal, celui d'« un mouvement qui cherche à atteindre une *immobilité*, et donc un mouvement perpétuel »²⁷⁷ (A. du Bouchet). Ainsi en est-il dans le poème intitulé « (*à neuf*) »²⁷⁸ :

Lisse dans sa mutité,
largement s'ouvre
la plaine du jour.

Étale, immobile,
pourtant sans point fixe,
comme qui revient à soi.

L'étendue déhiscence implique une aura inassignable : la « plaine » est moins un décor paysager qu'une manière d'expansion lumineuse, qu'un effet d'ébriété. L'aura est une texture

²⁷⁵ Barbaras, Renaud, *Métaphysique du sentiment*, op.cit., p. 13.

²⁷⁶ Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op.cit., « L'entrelacs, le chiasme », p. 196.

²⁷⁷ André Du Bouchet, *Aveuglante ou banale, essais sur la poésie, 1949-1959*, op.cit., « [Ébauches autour de la vision] », pp. 169-179.

²⁷⁸ *Pleines marges*, op.cit., « (*à neuf*) » p. 53.

soyeuse (« [l]isse ») déployant un espace-temps « propice à une immersion dans la plénitude²⁷⁹ ». Cette propagation tend néanmoins vers une manière de repli, ou du moins de retour « à soi » : la plaine, ou le locuteur lui-même, auraient plongé dans un espace-temps de vacance, de déprise. La « mutité » est une tessiture souple, une épaisseur et une profondeur qui s'étirent à la surface de l'étendue et aussi dans la conscience.

Par ailleurs l'aura est déhiscente quand les plans de l'étendue s'entremêlent à l'horizon. Dans l'exemple suivant, la matière chromatique, « une certaine qualité de bleu²⁸⁰ » trame l'expansion de l'été, distend l'espace-temps :

Au large, aussi loin qu'il cherche à se porter, ciel, lac, le regard immergé perd toute limite.
Bleu quasi évaporé. L'été dans sa transparence, l'été nu.

Dans la bleuité diaphane, « ciel, lac » palpitent sous la caresse du regard. La virgule figure la délinéation et l'articulation réversible entre ces deux plans concurrents de l'étendue. De manière vertigineuse, ils étalent l'espace : l'étendue s'approfondit horizontalement mais, de manière asymptotique, pour se reconfigurer en une surface quasiment plane. La bleuité est déhiscence, elle entrouvre continûment l'étendue, devenue une cinétique d'exploration illimitée de l'espace et du temps. L'« été » se fluidifie, comme une émanation de la pureté, de la proximité sensible du monde, il est l'autre nom de la sensation de glisser* sans heurt à même la « chair²⁸¹ » du monde (Merleau-Ponty), comme le suggère l'épithète « nu ». La déhiscence de l'étendue engage un espacement de soi, une vacuité « évasive²⁸² » (Bachelard). L'aura de la bleuité fonctionne comme une « promesse²⁸³ » déliée de chacune des choses, mais les embrassant toutes.

La transparence et la décoloration se répondent en termes d'aura. L'exemple du poème « *(étale, égal)*²⁸⁴ » nous intéresse, précisément parce qu'il entre en résonance avec l'occurrence précédente :

²⁷⁹ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « Espace vacant », p. 130.

²⁸⁰ *Muettes émergences, op.cit.*, « Le bleu, une certaine qualité de bleu », p. 130.

²⁸¹ Pour le philosophe, la couleur est comme le tissu visible de la chair latente du monde (Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*. Paris, Gallimard, collection Tel, 1964, p. 176.

²⁸² Mais, contrairement à nous, G. Bachelard attribue une portée sentimentale, transcendante et narcissique à la bleuité dans *L'air et les songes*. À propos de Coleridge évoquant le ciel bleu, Gaston Bachelard emploie l'expression de « *sublimation évasive* ». Par ailleurs, il considère que le ciel bleu « éveille un narcissisme spécial, le narcissisme, de la pureté, de la vacuité sentimentale, de la volonté libre. Dans le ciel bleu et vide, le rêveur trouve le schéma des « sentiments bleus » de la « clarté intuitive », du bonheur d'être clair dans ses sentiments, ses actes et ses pensées. Le narcisse aérien se mire dans le ciel bleu. » (*L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : José Corti, 1990, page 191 puis 195).

²⁸³ « *Promesse et transparence* » est l'une des proses de *Muettes émergences, op.cit.*, pp. 207-210.

²⁸⁴ *Pleines marges, op.cit.*, p. 24. Dans l'article « Une poétique de l'entre-deux » (in *Présences de Pierre Chappuis, op.cit.*, pp. 27-51), Sylviane Dupuis a proposé une très belle analyse de ce poème (p. 38). Elle insiste sur le rôle de prolongement du titre ainsi que sur les jeux de miroitements qui caractérisent l'évocation du jour ainsi que la mise en espace du poème.

Si pâle, au loin,
presque passé.

(Le jour
dans sa transparence.

Le jour.)

Ciel, lac.

Dès les premiers vers, la tension asymptotique vers la transparence oblitère les repères spatiaux et temporels, l'étendue reste suspendue au vertige²⁸⁵ de l'éparpillement et de l'écho, comme le résume le titre (placé sous le texte pour les poèmes en vers brefs). Revenons tout d'abord sur le dernier vers : la virgule sépare mais accole les deux parts de l'étendue, elle correspond à une mise en tension vibratoire entre les deux éléments, elle suppose un va-et-vient du regard, souligne un écho ininterrompu entre ciel et lac. Analysant la dimension plastique du poème, Sylviane Dupuis²⁸⁶ relève que les « deux mots-miroirs » déplient en chiasme les lettres « l » et « c ». Le travail de S. Dupuis sur les nombreux échos sonores déployés dans le texte peut être mis en rapport avec ce propos du poète dans la note « *Invention de l'espace*²⁸⁷ » :

Devant moi, largement ce matin [...], musicalement, devant moi s'ouvre et se renverse le bleu, lac et ciel nets de part et d'autre d'un bandeau blanc peu à peu dissipé.

Dans le prolongement des remarques de l'autrice sur l'axe de symétrie constitué par le quatrième énoncé, focalisons notre attention sur l'ensemble de l'énoncé parenthétique central. Au cœur des parenthèses, le large ponctème blanc qui sépare les énoncés donne à voir l'ouverture, la déhiscence diaphane qui s'insuffle depuis le Vide médian de l'horizon. Par ailleurs, le jeu des parenthèses nous semble manifester un double mouvement de diastole, de plongée au cœur du diaphane, et de repliement, d'embrassement systolique. L'aura qui se dégage du lieu crée la sensation d'une expansion incessante de l'espace-temps, entre des plans réfléchissants. Assurément, le poète parvient à faire « éprouver » le retentissement « *infini du paysage*²⁸⁸ » (S. Dupuis). En cela, la poétique du paysage s'apparente, dans l'œuvre de Pierre Chappuis, à l'esthétique chinoise telle que l'évoque F. Jullien : la plongée entre ciel et terre,

²⁸⁵ Dans la prose « *Le bleu, une certaine qualité de bleu* » (*Muettes émergences, op.cit.*, p. 130), Pierre Chappuis évoque une sensation en partie comparable : « Lumière et non couleurs (qui y demeureraient comme en suspension) : pour un peu – oui, légère ébriété de la lumière – sa vibration, sa transparence porteraient à la tête. ».

²⁸⁶ Dupuis, Sylviane, « *Une poétique de l'entre-deux* » dans A. Buchs (dir.), A. Lüthi (dir.), *Présences de Pierre Chappuis, op.cit.*, p. 34.

²⁸⁷ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Invention de l'espace* », p. 44.

²⁸⁸ Dupuis, Sylviane, « *Une poétique de l'entre-deux* », *Ibidem*.

dans leur « interaction élémentaire prom[eut] sans fin l'existence et port[e] au *dégagement*²⁸⁹ » dans l'immanence.

Enfin, notons que l'aura de bleuité concerne aussi une tension verticale dans la trame spatio-temporelle. Ce que montre l'occurrence suivante, c'est que le cadre urbain, parce qu'il contrarie l'étirement horizontal de l'étendue, impose une autre manière de déhiscence :

À l'octave

nimbe, reflet sonore

d'en haut
le bleu qui cerne la ville
s'approfondit

(*échappée*)²⁹⁰

La bleuité s'exalte alentour de la « ville ». La ville est un cadre, elle ne s'épanche pas elle-même, mais constitue un point de repère pour l'immersion du regard plongeant « d'en haut » – à moins que le locuteur ne se projette dans les hauteurs célestes. L'aura est une tessiture qui émerge, qui s'allège au plus haut point, « À l'octave ». De fait, sur la page aussi, la tonalité se soulève au-dessus des autres vers. Correspondant à un allègement et à un approfondissement, l'aura déhiscence engage une « échappée » tout à fait singulière, sous une voûte hémisphérique enveloppante. Si l'aura déhiscence procède le plus souvent d'un espacement de soi, sans heurt spatial ni temporel, le poète met aussi en œuvre des motifs *a priori* contraires, ceux de la vitre, de l'écran ou du mur.

1.2.3. *Transparentes compacités : la vitre, le mur, l'écran*

Supposant éclat et transparente densité, la vitre traduit assez évidemment une révélation lumineuse. Néanmoins, en dépit de son évidence et de sa transparence, l'étendue sensible (c'est-à-dire la manière dont le monde apparaît) demeure inaccessible, et insondable : elle offre au regard « une sorte de résistance, présente au cœur de sa surface » (R. Barbaras) et c'est pourquoi, « même si nous savons qu'il n'y a rien d'autre à y découvrir, nous nous y attardons, y revenons, comme à quelque chose qui est finalement inépuisable »²⁹¹.

Ce motif est singulièrement mis en œuvre dans le poème intitulé « (*heure vague*)²⁹² ». Son évocation permet au poète rendre compte de la sensation du locuteur :

²⁸⁹ Jullien, François. *Vivre de paysage, op.cit.*, p. 127.

²⁹⁰ *Décalages, op.cit.*, II, 12 (pages non numérotées).

²⁹¹ Barbaras, Renaud, *Métaphysique du sentiment, op.cit.*, p. 13.

²⁹² *Décalages, op.cit.*, I, 8, « (*heure vague*) » (pages non numérotées).

vitre

mais flexible, qui se fronce

vent

mais couché, bruissant

Le caractère original du traitement de ce motif réside notamment dans la souplesse octroyée à la vitre, qui se plisse et se déplie. Son déploiement ondulatoire définit une temporalité « *vague* » (tel est le sens du titre), une manière fluide et miroitante comparable à celle de l'eau. Comme la symétrie constitue le principe de déploiement textuel, le poème donne à voir un mouvement d'affleurement, de frôlement, sur un plan vertical, celui de la « vitre », aussi bien que sur le plan horizontal, celui de l'eau, peut-être, et celui du vent. D'ailleurs, les fricatives, voisées ou non voisées ([v], [f], [ʃ] et [s]) s'accordent avec le froissement de la « vitre » et le souffle du vent. Si la vitre est un obstacle témoignant de la profondeur inaccessible du sensible, elle définit néanmoins une surface de contact : sa forme rectangulaire dessine le lieu, les limites inassignables, de l'expérience de l'aura. Par contamination avec la vitre, le vent est présenté comme un corps plan (« couché ») ; il acquiert les mêmes propriétés que la vitre. Sont ainsi figurés le frémissement et les répercussions qui mettent en contact le locuteur et l'étendue. Ce frémissement pourtant ne donne rien à lire. Sur la vitre, nul paysage n'affleure, pas même en une vision fugitive. Les jeux sur la compacité, l'épaisseur, la transparence et le dépliement des matières et des éléments donnent l'idée que le déploiement vibratoire de la sensation se déploie et se replie sur lui-même au cœur de l'étendue (l'effet de symétrie en est cause), gravitant à l'intérieur de sa propre inconsistance, réverbéré par son caractère impalpable et insignifiant.

Les motifs du mur et de l'écran ont pour point commun de pouvoir être transparents ; en revanche, le mur tient d'une pleine consistance alors que l'écran (opaque ou diaphane) est davantage associé à la labilité de la traversée, du passage. Au pluriel ou singulier, l'écran est convoqué pour dire le travail qui anime profondément l'étendue, et ce en dépit d'une apparente uniformité. Toutefois, il nous faut noter que, dans l'esprit de l'auteur, les motifs du mur et de l'écran s'entrelacent assez étroitement, comme à propos du brouillard :

Brouillasse, bouillabaisse de brouillard, imprégnant tout : pâteux, il a beau coller à la bouche, se plaquer contre le corps, plutôt qu'un bâillon, ou un emplâtre, il est un écran toujours en recul devant nous, mur impalpable, sans ouverture, prêt à céder (je tends les bras) à la moindre poussée ; l'équivalent diurne de la nuit [...]²⁹³

²⁹³ *Muettes émergences, op.cit., « Perdre pied », p. 32.*

La sensation mise en évidence est que les alentours brumeux enveloppent le corps du locuteur, mais sans le contraindre (« plutôt qu'un bâillon »). L'épaisseur brumeuse est une matière conductrice, elle donne à éprouver la chair de la réalité ambiante. Les motifs du mur et de l'écran fragiles, vibratiles, poreux mais impalpables traduisent l'idée que l'étendue est un toucher, que tout en restant insondable, elle autorise une pénétrante et aveugle traversée (« je tends les bras »). Mur et écran rapportent l'aura brumeuse du côté de ces choses sensibles dont la chair est une « une résistance qui est précisément leur réalité, leur "ouverture"²⁹⁴ » (Merleau-Ponty).

Effectivement, le mur est « matière-émotion » (M. Collot) : matière d'un trouble renversant, il figure une sorte de chair touchée et touchante (Merleau-Ponty²⁹⁵). Le début du poème (« *équivalence* ») explicite cette sensibilité chiasmatisée :

mur
comme une fleur

touché, touchée²⁹⁶

Dans le dernier vers, la virgule correspond au point de retournement de l'émotion sensitive. Le « mur » représente une aire de contact efficiente, vibratile, une « matière-émotion » qui, littéralement, bouleverse, met sans dessus-dessous. Le mur traduit la densité de ce champ d'action de la sensation quand l'étendue est pure évanescence. C'est ce que confirme le poème suivant, extrait de *Comme un léger sommeil* :

Midi fluide
que trouble ici et là une ombre.

Déjoint, tressaille à peine,
comme frôlé au passage
incognito.

Mur de verdure et de vent.²⁹⁷

L'expansion murale figure la densité, l'intensité de l'affleurement d'une étendue dont la sensibilité se subsume en surface, à la rencontre du locuteur. « Midi » se répand à même les ombres et la verdure, et à même le corps du passant inconnu²⁹⁸, à même le vent, pour agir à la manière d'un toucher caressant. « Midi » rayonne en tout, anime tout, se rend sensible en même temps qu'il se mure dans son secret (« tressaille à peine »). Ne reste que la ferme

²⁹⁴ Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, op.cit., pp. 272-273.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 63 : « Si ma main gauche peut toucher ma main droite pendant qu'elle palpe les tangibles, la toucher en train de toucher, retourner sur elle sa palpation, pourquoi, touchant la main d'un autre, ne toucherais-je pas en elle le même pouvoir d'épouser les choses que j'ai touché dans la mienne ? »

²⁹⁶ *Décalages*, op.cit., IV, 9, (« *équivalence* »), (pages non numérotées).

²⁹⁷ *Comme un léger sommeil*, op.cit., (poème non titré), p. 15.

²⁹⁸ Par contraste, l'écran se trouve traversé par les oiseaux, la lumière.

certitude d'un corps à corps avec l'aura chromatique du monde (de « verdure et de vent »), encore que la force de la sensation soit irrégulière, inégale, « déjoint[e] ». Le motif du mur est convoqué pour dire la force de cohésion du monde lorsque le locuteur plonge dans la sensation. Celle-ci tend d'ailleurs à isoler l'énonciateur de toute autre influence extérieure, comme un mur protège des troubles indésirables. Un tel paradoxe est dépeint en ce court extrait de la dernière prose de *Muettes émergences* :

Le mur (le contraire d'un mur) bleu, lac limpide, liquide firmament, la chambre bleue (le contraire d'une chambre, sol, plafond, parois), le bleu (immensité devenue lieu) pâlit, s'estompe aux abords de la ligne d'horizon (l'autre rive, enneigée), coupe crépusculaire mouvante et fixe.²⁹⁹

Le décalage antithétique des énoncés parenthétiques est, de notre point de vue, relatif à ce resserrement exalté autour d'une intensité sans nulle cause déterminante. La qualité de « bleu » est une aura évasive, diffusive, dont l'acuité forme bloc autour du locuteur. Dans l'occurrence mentionnée, la souveraineté du « lieu » bleu s'érige alentour, par contraste avec la fadeur plus lointaine de l'horizon, de « l'autre rive, enneigée » et subissant l'influence « crépusculaire ». Le mur est associé à « la transparence de l'air » bien plus qu'à une matière, il correspond à une manière « d'effervescence, au passage à la surface de l'être »³⁰⁰.

Plutôt qu'à l'enveloppement d'un toucher-touchant, l'écran se rapporte à une cloison à franchir, à transpercer, que sa résistance soit moindre ou infaillible. Dans l'exemple suivant, l'écran nocturne implique un espace-temps transitionnel ; son altération est un présage, une promesse d'éclosion :

Écran de fin de nuit
– ses éraillures, ses trous –
à traverser
pour entrer en lice.

Puis, glorieuse annulation.³⁰¹

Les tirets du second vers donnent à voir l'effraction promise par l'imminence du jour : l'« écran », la sclérose de l'étendue spatio-temporelle nocturne, n'y survivent pas. À la compacité de l'« écran », matière d'absence ou d'engourdissement nocturne, répond l'émergence d'un champ d'action, d'un espace d'engagement et de connivence, de corps à corps : la « lice ».

Si le précédent écran fait peu obstacle à un heureux déploiement spatio-temporel, ce n'est pas le cas pour le poème suivant³⁰² où le même motif traduit l'enrayement d'un

²⁹⁹ *Muettes émergences, op.cit.*, texte final non titré, p. 249.

³⁰⁰ Les citations employées proviennent de la note « Ébriété » dans *La Preuve par le vide, op.cit.*, p. 119.

³⁰¹ *Mon murmure, mon souffle, op.cit.*, « (liseré de pins noirs) », p. 26.

³⁰² *Entailles, op.cit.*, p. 40. Poème non titré.

processus de dépliement. En dépit des rayures que lui infligent les oiseaux, l'écran nocturne est impassible, en retrait :

Craie ou³⁰³ vol de mouette
tirant au cordeau
un trait invisible.

Net demeure,
écran nu,
le ciel presque noir.³⁰⁴

L'écran, inentamable, n'est éprouvé que par les « mouettes », comme si son indifférence écartait *ipso facto* le locuteur. Quant aux oiseaux, ils ne déploient pas vraiment l'étendue, leurs tracés restant « invisibles » ; ils ne créent pas non plus un paysage sonore : leurs [kri] se résorbent dans l'absence d'un tracé de [krɛ], le substantif « craie » supplantant celui de *cri*, comme pour en répercuter le manque. Amuïes, les *m[o]uettes* ne parviennent pas à entrouvrir un espace de résonance, une étendue poétique. À la paroi de l'écran achoppent et l'angoisse et le désir du poète. Le locuteur est-il lui-même heurté par la dureté de l'écran ? Le texte toutefois témoigne de ce que l'absence-présence de l'étendue met à « nu » le « désir d'écrire³⁰⁵ » (Guillevic), celui des *m[o]uettes*, celui du locuteur textuel*.

En somme, ce n'est que lorsqu'ils sont diaphanes et transpercés par l'effervescence des vols d'oiseaux que les écrans participent de la profondeur déhiscente de l'étendue. Ainsi « (*dans le bleu*)³⁰⁶ » où, « à tire d'aile », les oiseaux renouvellent « l'espace » en « traversant d'invisibles écrans. ».

Par ailleurs, dans « Image ou lieu³⁰⁷ », l'entrelacement des motifs de la vitre, du mur, et de l'agitation confuse des oiseaux participe de tensions entre l'approfondissement de l'étendue, son glissement étale et son allant vers l'ouvert :

Là-bas devant moi (*la vitre du vent*), tremble et s'agite. S'évase. Devant moi, immobile. Mouchetée (*des peupliers en ligne ; ailleurs, des arbres à la limite d'un champ*) ; si familière (*tous chemins*), si autre (*plaine tant de fois traversée*) ; qui exaltée, flotterait à la surface des eaux, étale, légère, quittant le bord. Encore une fois, le lieu est hors de portée. À l'extrême du désir. Qu'il me soit cloître, à l'égal de la chaleur. Joie entre ses murs de lumière ou de silence, onduleux (*la vitre de juin*) comme si le foin à sécher au sol, invisiblement, était en flammes, murs poreux, friables que la fauvette perce d'ouvertures. Un pas (*l'écart*), un autre pas. Un trille, un autre trille.

Le motif de la vitre se dédouble dans le poème : il s'agit d'abord de « (*la vitre du vent*) » puis de « (*la vitre de juin*) ». Les deux occurrences spécifient le mouvement de déhiscence de l'étendue dans la transparence, où s'échangent les qualités de compacité et de

³⁰³ Le terme « au » figure dans le livre, mais il s'agit d'une erreur qui m'a été signalée par Pierre Chappuis.

³⁰⁴ *Entailles*, 2014, [poème non titré], p. 40.

³⁰⁵ Dans le recueil *Inclus* (Paris : Gallimard, 1973, p. 9) : « L'hirondelle aussi / Écrit sur l'azur / En plus foncé // Rien n'en reste ici / Que le désir d'écrire // De façon que l'azur / En soit changé. ».

³⁰⁶ *Pleines marges*, *op.cit.*, p. 23.

³⁰⁷ *Distance aveugle*, *op.cit.*, « Image ou lieu », p. 110.

ductilité, où l'épanchement spatial correspond au déploiement du temps, rapporté au mois de juin. L'aura implique déhiscence et « *émanence* », essor, « *évasivité* »³⁰⁸ (F. Jullien) dans le sensible : le paysage se subtilise, exhale une étendue vibratoire, scintillante, mais qui fait toutefois corps avec lui. Tel est bien ce que traduit le motif des vitres. Le substantif est toujours associé à un ébranlement, à une propagation rayonnante, ondoyante, invisible : la première parenthèse est suivie des verbes trembler et s'agiter, la seconde est précédée de l'épithète « onduleux ». L'ondulation est une manière fluide qui anime toutes les choses, tous les éléments, toutes les matières, tous les acousmates, et même les affects (la « joie », notamment) : le vent, tout autant que la lumière, contribue à faire onduler les choses et il porte, de façon discontinue, le retentissement des chants des oiseaux, ou celui des pas du locuteur. Si le motif de la vitre suggère le glissement de la vision qui nulle part ne se fixe, l'évocation du mur traduit souligne l'unité d'ensemble de cette « singulière trame de temps et d'espace³⁰⁹ » (W. Benjamin), en dépit de la multiplicité des choses (des arbres, ici et « ailleurs », des « fauvettes »), des « ligne[s] » et des touches chromatiques. Le mur enveloppe, suggère une chambre ouverte ; la paroi est un plan de répercussion sur lequel les choses viennent retentir. Vitres et murs forment des axes par le biais desquels se transmettraient les interactions invisibles entre les choses³¹⁰. Ils établissent un ensemble de parenthèses ouvertes dans le flux temporel, pour en protéger et en prolonger l'illumination sereine. Il n'est toutefois pas question d'un ailleurs transcendantal, l'aura est polarisée par l'extase, mais le « lieu est hors de portée », à « l'extrême du désir » : elle engage un prolongement, un renouvellement illimité. En accord avec les déplacements créateurs des oiseaux, le poète est mu, de « pas » en « pas », de « trille » en « trille » vers d'« autre[s] » promesses. La déhiscence de l'étendue articule soulèvement, déploiement et concentration, à la façon d'une chambre de « *Haut lieu*³¹¹ » (titres d'un des poèmes du recueil *À Portée de la voix*), infiltrée par l'espacement « musical » de la « verdure » et des « piailllements » d'oiseaux.

Au terme des analyses proposées, le retour aux considérations initiales sur la trace et l'aura s'avère déterminant. Nous avons relevé l'affirmation de Walter Benjamin, mettant en

³⁰⁸ Jullien, François, *Philosophie du vivre*. Paris : Gallimard, Bibliothèque des idées, 2011, p. 119.

³⁰⁹ Walter, Benjamin, *Écrits français*. Paris : Gallimard, collection « Bibliothèque des Idées », 1991, p. 144.

³¹⁰ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Trait d'union* », p. 16. Citant le Journal de Delacroix en date du 25 janvier 1857 (Delacroix, Eugène, *Journal*. Tome 3. Texte établi par P. Flat, R. Piot. Paris : Plon, 1893, « *Liaison* », p. 238) : « "nous remarquons entre les objets qui s'offrent à nos regards une sorte de liaison produite par l'atmosphère qui les enveloppe et par les reflets de toutes sortes qui font en quelque sorte participer chaque objet à une sorte d'harmonie générale". ».

³¹¹ Référence faite au titre du poème « *Haut lieu* » (*À portée de la voix, op.cit.*, p. 27), précédemment évoqué dans définir « L'aura de verdure ».

balance « trace » et « aura » : « Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous.³¹² ». Dans l'œuvre de Pierre Chappuis, et la trace et l'aura interviennent quand les choses elles-mêmes ne heurtent plus le glissement sans fin dans la profondeur visible de l'étendue, dans l'épaisseur sensible de la durée. C'est précisément ce que semble suggérer le poème « *(de même les mots)*³¹³ », et, en particulier, ces derniers vers :

Une trace,
comme ligne d'aube,
interrompue, ne disparaît.

Ici la trace de l'expansion aurorale est à mettre en relation avec le désir que la parole poétique vibre toujours, dans le flux de l'étendue, dans l'incertitude même de son propre prolongement.

1.3. Le « double fond » de la réalité

Convoquée à plusieurs reprises sous la plume de Pierre Chappuis, l'expression de « réalité à double fond » requiert notre attention. Elle souligne l'idée d'une contiguïté entre le visible et l'invisible, entre la surface et la profondeur et renvoie, par là-même, au concept de « structure d'horizon » développé par M. Collot :

La sensation de profondeur éprouvée par le poète suppose un double fond : celui du paysage qui semble se creuser là-bas à l'infini, mais aussi celui de son propre corps, qui à la fois l'ancre dans l'ici, et le projette vers les lointains [...].³¹⁴

Dans les recueils d'essais, la première occurrence de l'expression « double fond » remonte à la note intitulée « *Un rêve parallèle*³¹⁵ ». Commentant l'attitude de Perceval qui s'absente dans la contemplation des trois gouttes du sang de l'oie sur la neige blanche, le poète conçoit la réalité comme un trouble plutôt qu'un état de choses :

La réalité (elle-même une première image ?) est à double fond, renvoie toujours de ceci à cela qu'elle rapproche, réunit, confond [...].³¹⁶

L'expression « de ceci à cela » se rapporte principalement au balancement entre le réel et la rêverie, mais elle engage aussi les liens entre le visible et l'invisible, entre « l'ailleurs » et « l'ici ». Comme le souligne l'énoncé parenthétique, la réalité est « à double fond » parce qu'elle implique de manière indissociable le réel et son image, son apparence, ses simulacres, toutes notions que questionne l'auteur dans cette même note. Gardons-nous bien de croire que

³¹² Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle*. Traduction. J. Lacoste. Paris, Cerf, 1989, p. 464.

³¹³ *Pleines marges, op.cit., (de même les mots)*, p. 85.

³¹⁴ Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon, op.cit.*, p. 28.

³¹⁵ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « *Un rêve parallèle* », pp. 29-32.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 31.

ce « double fond » de la réalité soit défavorablement mensonger. Le poète situe volontiers le « double fond » du côté de la « Ressemblance »³¹⁷, qu'il appréhende ainsi : « Miroir trompeur de la ressemblance. Non s'il est notre seule vérité.³¹⁸ ». Autrement dit, outre les incertitudes de la trace et de l'aura, ce sont les oscillations, les dédoublements, les reflets qui mettent en tension le haut et le bas, le proche et le lointain, et qui éclairent les profondeurs sensibles de la réalité. Mais encore, le « double fond », selon la seconde occurrence de l'expression, concerne l'« indébrouillable réversibilité » de toute chose entre réalité et simulacre, et alors, interroge l'auteur, « quelle priorité accorder dans l'incertitude que l'envers, au vrai, ne soit l'endroit ?³¹⁹ ». L'ouvrage de Clément Rosset, *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho*³²⁰, a inspiré plus ou moins directement les interprétations qui suivront, mais surtout, il a influencé la perspective dans laquelle s'inscrit ce chapitre : loin d'être mensongers, « certains doubles sont au contraire des signatures du réel garantissant son authenticité³²¹ », ils peuvent donc être appréhendés comme des « attributs obligés » qui, s'ils venaient à « manquer », feraient perdre toute réalité aux choses en leur conférant un caractère « fantomatique. »³²².

Nous avons précédemment observé que l'aura et les motifs de l'écran et de la vitre manifestent, éclairent, mais sans la révéler, la profondeur insondable de la réalité, qu'ils font toucher la « nudité du vrai³²³ ». Par contraste, le motif du « double fond » interroge un autre phénomène : celui de l'identité. À ce sujet, relisons la note intitulée « Diversité³²⁴ »

Derrière l'écran des choses et des êtres – leur multiplicité, leur variété – règne un même vide indifférencié. [...] Incompréhensible diversité ; incompréhensible fractionnement, incompréhensible abîme d'un être ou d'une chose, d'un instant à l'autre.

L'emploi du terme d'« écran » signale l'entrelacement des motifs autour de cette question de l'identité. En changeant insensiblement ou en s'éclipsant, les choses labiles mettent en cause la trame spatio-temporelle dont la continuité se distend. D'un instant à l'autre, « l'écran » de la réalité des choses, des êtres, de l'étendue ouvre sur le vide. Aussi, le « double fond » prouve-t-il la réalité « par le vide », ce qui est une interprétation possible du titre du livre *La preuve par le vide*.

³¹⁷ Dans *La Preuve par le vide*, trois notes portent ce même titre, la première, page 14, les deux autres, page 17.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 17.

³¹⁹ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « La rumeur de toute chose », pp. 56-59. Pierre Chappuis commente le tableau de Velasquez, *Le Christ dans la maison de Marthe et Marie*, sa structuration ouvrant le profane sur le sacré, puis questionne plus largement ladite « réalité à double fond » (p. 58).

³²⁰ Rosset, Clément, *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho*. Paris : Les éditions de Minuit, 2004.

³²¹ *Ibidem*, p. 9.

³²² *Ibidem*, p. 10.

³²³ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Inversions », p. 126. Nous renvoyons aux occurrences de l'adjectif « nu » dans les précédents exemples, non au propos de l'auteur dans la note.

³²⁴ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Diversité », p. 76.

Le dédoublement des choses et le déploiement de leurs reflets seront explorés avant que nous n’analysions la propension du locuteur lui-même à se glisser dans la doublure de la réalité. Enfin, nos études se focaliseront sur les étendues ouvertes sur le vide.

1.3.1. Du dédoublement des choses

Le dédoublement concerne les choses aussi bien que l’étendue, posant inévitablement, mais tacitement, la question de savoir « Lequel est le reflet, lequel est véritable ?³²⁵ ». La poétique de la labilité tient à cette ambiguïté, mais pas uniquement : d’une part, la chose et son double entrent parfois en tension, et d’autre part, l’un et l’autre sont emportés dans une même sensation de réalité, celle d’un flux.

Observons en premier lieu comment le dialogue entre la chose et son simulacre tend à emporter l’ensemble de l’étendue vers l’imaginaire. L’évocation du double ne relève pas nécessairement du sentiment d’étrangeté, elle se rapporte plus souvent à l’intuition d’un dialogue et d’un accord entre les choses qui déplient ou replient l’étendue, à l’idée que le paysage met en tension des matières et des énergies. Précisons ce point à partir du poème intitulé « (*premiers beaux jours*)³²⁶ » (colonne de gauche) et à partir de son double³²⁷ non titré (colonne de droite) :

<p>Leur blancheur ourlée, initiale.</p> <p>Sans assise, ils avancent, double chimérique des montagnes.</p> <p>Porteurs de l’été dans l’allégresse.</p>	<p>Montagnes en creux cotonneuses, effrangées, montagnes dédoublées en déplacement.</p> <p>Et l’écume en altitude, entourant des récifs : pêle-mêle vient sur nous la blanchisserie océane</p>
--	--

Dans le poème de gauche, le « double chimérique » évoqué par le poète est pointé sans être déterminé, néanmoins, il semble pouvoir correspondre aux nuages – à moins que les nuages ne soient eux-mêmes un « double chimérique » des « *premiers beaux jours* » que mentionne le titre du poème. Le « double », sans figure, effleure, affleure les reliefs montagneux, comme pour une caresse virtuelle. Seconds par rapport à la montagne, les nuages n’en ont pas moins pour fonction de renouveler l’étendue en la reconduisant à une

³²⁵ Pierre Chappuis cite Jean Tardieu en tête de l’un des articles qu’il lui a consacré : « *Le creuset de l’anonymat* », dans *Tracés d’incertitude*. Paris : José Corti, 2003, pp. 54-59.

³²⁶ *Pleines marges, op.cit.*, « (*premiers beaux jours*) », p. 38.

³²⁷ *Mon Murmure, mon souffle, op.cit.*, poème non titré, p. 60.

« blancheur » virginale, « initiale » (comme l'indiquent les premiers vers), et, finalement, à un regain de joie. En somme, la candeur des nuages pourrait compenser la détérioration de l'enneigement des sommets, ou prolonger de résonances labiles les éclats neigeux. Reste que l'heureuse procession nuageuse confère aux montagnes un autre visage. Dans le poème de droite, la mise en œuvre est distincte. Graphiquement, le texte se dédouble, et c'est l'un des procédés suggérant que le processus de dédoublement déploie toutes les choses dans l'étendue, et qu'il a partie liée avec le processus même du souffle créateur du monde, avec son auto-engendrement. Dans le premier ensemble strophique, les montagnes apparaissent d'emblée comme des simulacres défaits, ayant troqué leur compacité au profit d'une texture ouatée, leur pic au profit de formes imprécises (« cotonneuses ») et leur immobilité pour une turbulence expansive. L'ordinaire réalité montagnaise est désormais improbable, elle est supplantée par une réalité présente qui ne cesse de se réaliser de manière singulière. Dans la seconde partie du poème, les matières « cotonneuses » se dédoublent, et avec elles les répliques montagnaises. D'une part, le duvet nuageux est désormais supplanté par son double : une matière fluide, une manière d'enroulements et de battements alentour des reliefs. D'autre part, les doublons montagneux qui était « effrangé[s] » ont retrouvé leurs pics élancés, leur compacité et leur stabilité, sous la forme de « récifs ». L'ensemble de ces dédoublements a initié de plus amples mouvements qui n'agissent pas uniquement au lointain mais se rapprochent puissamment.

L'échange dialogique instauré par le dédoublement des choses intéresse aussi des phénomènes de miroitements contestant plus fortement encore la cohérence de l'étendue : la réalité d'une chose, ce serait son retentissement, son écho, ses répondants. À cet égard, le poème « (*éclats*) » est révélateur :

Ombre
(l'eau)
que le jour brise.

Ou
(soient roseaux)
des cris.³²⁸

Au niveau des strophes, les énoncés parenthétiques fonctionnent comme des miroirs : « (l'eau) » réfléchit l'obscurité (ou inversement), elle lui répond ou tente d'en répondre ; quant aux tiges de « roseaux », elles répondent aux ponctuations sonores des « cris » dans l'étendue. Au niveau du texte, le dédoublement strophique pivote autour d'une conjonction qui exprime l'équivalence, la réversibilité, plus que l'alternative. Cet effet de symétrie

³²⁸ *Pleines marges, op.cit.*, « (*éclats*) », p. 33.

redouble les effets de reflets : les lignes des « roseaux » coupent, « brise[nt] », le déploiement de la lumière sur l'eau, de la même façon que la lumière est venue couper l'ombre ; leurs [kri] retentissent du [bri] opéré par le jour, enfin, les [rozo] redoublent le nom de « l'eau ». Ces répons entre les choses garantissent la réalité de l'étendue, ils font sourdre la vitalité de l'émotion dont procède tout paysage. La stratification des effets de dédoublements structure un paysage impressif incertain : « soient » oscille entre une fonction de désignation et l'expression optative. Mais surtout, elle rend compte de manière certaine de la réalité d'une sensation d'expansion spatio-temporelle.

1.3.2. *Le jeu des reflets*

S'attachant à définir ces doubles particuliers que sont les reflets, Clément Rosset note : « Ils ne sont ni des êtres ni des non-êtres mais se situent entre l'existence et la non-existence³²⁹ ». Voilà qui contribue à expliquer les sensations de manque³³⁰ ou de vacuité, caractéristiques de la poésie chappuisienne.

Commençons par mentionner un type d'occurrence assez singulier : le reflet lui-même vient à manquer. Tel est le cas dans les premiers vers du poème « *Cassure claire*³³¹ » :

Montagne ou brume
 (je n'y marche)
 banquise dans eau si sombre jamais ne se reflètent³³²

Mis en œuvre par le mouvement disjonctif de la conjonction « ou », le dédoublement incertain entre « Montagne » et « brume » est compliqué ensuite par l'évocation de la « banquise ». L'oscillation, telle une « [c]assure claire » dans l'étendue, paraît d'autant plus équivoque qu'elle ne s'éprouve pas en un reflet. D'ailleurs le choix du pluriel « ne se reflètent » embrasse dans une même étrangeté les allures de toutes les choses précédemment convoquées.

Par ailleurs, le reflet participe de l'expansion de la verticalité de l'étendue. Dans le poème suivant, le reflet semble aspirer, incorporer et enténébrer l'aura de verdure :

³²⁹ Rosset, Clément, *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho*. Paris : Les éditions de Minuit, 2004, p. 19.

³³⁰ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Vide, manque* », p. 41 : « Impression reçue, choc émotionnel ou fulgurance verbale, le poème – nulle distinction à faire là-dessus – naît toujours d'un manque. ».

³³¹ *Moins que glaise*. Paris : José Corti, 1990, « *Cassure claire* », pp. 67-72.

³³² *Ibidem*, p. 69.

Lumière absorbée
d'un rideau de verdure l'autre.

Brisures, fractionnement
se multiplient.

Miroir, eau verte
en contrebas
jusqu'à l'obscur.

L'expansion de l'aura, par infiltration de texture et par dissémination, est à la fois répercutée et menacée par le reflet de « l'eau verte » en « contrebas ». Celui-ci précipite vertigineusement l'aura vers l'assombrissement et vers la profondeur : cette matière-et-manière de déploiement s'apparente à une précipitation chimique. La labilité du ravissement lumineux est exacerbée par son reflet, par son revers sombre, et réciproquement. En contraste l'un avec l'autre, les mouvements d'épanouissement diffusif et d'engouffrement mettent en tension la trame de l'étendue.

Avec quelques infléchissements, le poème « (*gué de lucarnes*)³³³ » octroie aux reflets la même puissance d'obscurcissement, si ce n'est que les « lucarnes » ouvertes par eux ménagent aussi une expansion horizontale :

Lecture assombrie du ciel
à suivre de flaque en flaque.

Ou :
guettant, en chemin,
une crête incertaine, un feu.

Sous forme de « flaque », le reflet vient départager l'incommensurable espace céleste en surfaces d'extension définies et lisibles. Les reflets ne permettent pas de mesurer l'expansion céleste mais, de concert avec le déplacement de la marche, ils ponctuent une traversée. La « [l]ecture » relève d'un approfondissement de l'étendue : le ciel s'engouffre dans la « flaque » qui se creuse donc au-delà de sa propre profondeur, tandis que le regard pénètre toujours plus avant dans l'eau et dans le ciel. Aussi, prenons garde de ne pas interpréter cette « [l]ecture » comme un déchiffrement : elle met en évidence la participation à la fois active et non intentionnelle du locuteur à la dynamique d'extension spatio-temporelle. À partir du second ensemble strophique, la « [l]ecture » se stratifie, se dédouble, tournée vers le ciel et tournée vers le sol, et retournée, intérieurement, sur l'attente (« guettant en chemin ») d'une figure, leur, ou forme « incertaine ». Le locuteur aspire à reprendre pied dans l'étendue. En revanche, dans la doublure de l'étendue, le désir de se glisser dans l'entre-deux ne consiste ni à perdre pied, ni à s'installer.

³³³ *Mon Murmure, mon souffle, op.cit.*, « (*gué de lucarnes*) », p. 28.

1.3.3. La doublure de la réalité

Parfois, le locuteur se figure au cœur d'un espace bivalve, ou bien il se dépeint, s'immergeant et se mouvant dans la doublure de l'étendue, enveloppé dans l'épaisseur souple de son étoffe. Circonvenu au cœur de l'étendue, gagné par l'impression d'une présence affective, légère, le locuteur rapporte la doublure de l'étendue spatio-temporelle à la souplesse d'un entre soi. Le poème « *(en pensant à un ami)* ³³⁴ » en est un exemple certain :

Sombre, sans accroc,
roulant à l'heure dite
par les marais enténébrés.

Le bruit faiblit.

Indemne est la doublure du soir.

Le soir acquiert une épaisseur « sombre » et silencieuse, l'étoffe de la doublure étouffe les sons ; il se trame, sans déchirure aucune, et le locuteur pénètre toujours plus profondément et sans heurt dans l'expansion spatio-temporelle. Le locuteur traverse sans s'engouffrer et sans se concentrer sur une éventuelle issue. Le participe « roulant » témoigne de cette corrélation entre un glissement spatio-temporel et un glissement en soi-même. Le fil de la route se délie de la chronologie, le fil de la pensée s'enroule autour de la présence-absence de l'ami. Tout opère comme si la « doublure » de l'étendue conduisait à un approfondissement, mais sans difficulté, toute menace ténébreuse étant souplement longée dans le déroulement intérieur du soir.

La « doublure » de l'étendue correspond aussi à la diastole d'un entre-deux, comme le laisse penser la seconde partie du poème « *Ciel double* ³³⁵ » :

Au-delà, en équilibre dans le suspens du temps et de l'immobilité spacieuse (*ma respiration : pointe et replongée*), deux ciels, deux étendues d'eau, deux étangs de nuages.

Le phénomène de l'expansion dans la « doublure » de l'étendue peut être rapproché de l'immersion au cœur du Vide médian, si ce n'est que le locuteur insiste davantage sur la trame nouant la diastole du temps et de l'espace ainsi que sur le dédoublement des choses. Dans la doublure de l'étendue, l'insufflation de l'étendue et le battement respiratoire du locuteur coïncident avec un miroitement démultiplié. Ce n'est pas que l'« eau » reflète le ciel et réciproquement : l'énumération engage un glissement entre le ciel, se réfléchissant et se dédoublant, l'eau s'épanchant doublement conduisant, finalement, à un entrelacement miroitant des éléments. La doublure ouvre l'espace nécessaire à une tranquille répercussion de

³³⁴ *La Preuve par le vide, op.cit.*, p. 31.

³³⁵ *À portée de la voix, op.cit.*, « *Ciel double* », p. 24.

l'étendue par elle-même : nonobstant leurs différences, toutes les choses s'accordent dans un mouvement de dissociation : l'espace est stratifié par les diverses expansions horizontales des éléments. Le rythme ternaire de l'énumération est remarquable, car il permet de suggérer un équilibre qui, en dépit de l'évocation du « double », n'a rien d'une résolution dialectique de la dualité, mais procède d'un déploiement circulatoire dans lequel l'antinomie entre le haut et le bas n'est plus vraiment significative. Au cœur de la doublure, l'espacement de soi est tourné vers l'intériorité d'un souffle de réalité.

Dans la doublure de l'étendue, l'émotion du locuteur tient au fait qu'il se trouve à la croisée de deux manières d'existence. Ainsi dans le début du poème « *Un plus lointain appel*³³⁶ » :

Neuf, blanc ;
poivre et sel.

Taillis, treillis
futaie sous la neige
que traversent des cris de mésanges.

Deux forêts, deux vies.

La composition binaire d'un certain nombre d'énoncés correspond au feuilletage horizontal de l'étendue entre un sous-bois (« Taillis, treillis ») et des arbres de hauts fûts (« futaie »). Cette disposition est propice aux inflexions de blancheur neigeuse, entre « poivre et sel », et aux résonances suscitées par les « cris de mésanges ». Échos végétaux, lumineux et sonores participent de cette texture particulière de la doublure : la trame spatio-temporelle est bivalve et tend à se replier sur elle-même. La doublure est donc une qualité vibratoire propre à l'intériorité de l'étendue boisée. L'étoffe de la doublure définit, entre le bas et le haut, une aire de communication, un échange entre différents régimes de vie : l'expansion verticale discontinue des arbres, l'expansion horizontale continue et nuancée de l'aura chromatique, et l'expansion désordonnée et retentissante des vols et des piailllements des oiseaux. Le locuteur, est à la croisée de ces manières d'existence, il s'entrouvre à elles, les recueillant toutes. Dans l'entre-deux résonne le « Bonheur d'être soumis / à une attraction réciproque³³⁷ ».

Le dédoublement, non pas seulement des choses mais de toute l'étendue, correspond à cette immersion dans un espace-temps attendant, même mais autre, et qui s'entrouvre sur les « rivages impossibles³³⁸ » de l'ordinaire continuation spatio-temporelle :

³³⁶ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps, op.cit.*, « *Un plus lointain appel* », pp. 151-160.

³³⁷ *De l'un à l'autre (dans la compagnie d'artistes amis)*. Genève : La Baconnière / Arts, 2010, « André Ramseyer », p. 101.

³³⁸ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps, op.cit.*, « *Une explosion de givre* », p. 175.

Tels sont les mots du poète dans « *Une explosion de givre* ». La disposition même des énoncés sur la page donne à voir le renversement, presque la réversion, au revers de l'étendue. La doublure s'entrouvre sur le vertige, sur l'idée d'une stratification illimitée de l'espace et du temps.

De manière générale, le glissement dans la doublure de l'étendue implique l'idée du double fond de l'étendue : comment les manifestations visibles recouvrent-elles une profondeur, un lointain, une absence ou une présence invisibles, comment creusent-elles l'épaisseur sensible de la réalité ? C'est à ces questions que nous allons tenter de répondre.

1.3.4. Le double fond de l'étendue

Dans la poétique de Pierre Chappuis coexistent et la postulation d'un fond à partir duquel les choses émergeraient, d'où elles affleuraient plus ou moins nettement, et la remise en question de ce fond. Dans un cas comme dans l'autre, le double fond se rapporte moins à une ouverture secrète qu'à un prolongement, même s'il semble tendu sur le vide. Nous choisissons de consacrer à cette béance sur le vide une analyse particulière, à la suite de celle-ci, mais il nous paraît important de préciser auparavant comment le visible manifeste d'insondables prolongements.

La mise en cause du fond de l'étendue consiste parfois à rendre sensible son caractère factice, baroque, comme dans le poème « *Face à l'orage* », où le locuteur théâtralise de manière cataclysmique l'insondable mais ordinaire précipitation du jour :

Face à l'orage, en bordure du vide, l'attelage fougueux émerge du bassin. D'un coup, l'air a fraîchi. Les hennissements du vent dans les chênes couvrent le bruit de la cascade. De l'horizon monte un flot de nuages. Lueurs, bondissements, fuite en tous sens devant la rafale acharnée sur les blés, les forêts, les peupliers aux crinières défaites. La vue se brouille. Sur la terrasse où les tourbillons ont cessé tombent de grosses gouttes de pluie. L'attelage de la fontaine se cabre en vain, la foudre déchire en vain la toile du crépuscule. Derrière le théâtre de l'orage, le jour verse dans les ténèbres.³⁴⁰

L'évocation de l'étendue emprunte certaines de ses caractéristiques à l'esthétique baroque. L'étendue devient le spectacle de l'instabilité : la métaphore théâtrale est *in fine* sollicitée, mais auparavant se dessinent les linéaments d'une composition picturale, d'une « toile », avec les tracés de la « bordure du vide », de l'« horizon », de la « terrasse ». À ces démarcations s'ajoutent les élancements verticaux des arbres (dans l'ordre du texte, « les chênes » et les « forêts » et les « peupliers ») et même des « nuages » menaçants, tel un raz de

³³⁹ *Ibidem.*

³⁴⁰ *Distance aveugle, op.cit.*, « Face à l'orage », p. 89.

marée. Au premier plan, le jaillissement des eaux vives de la fontaine est dépeint grâce à l'image de « l'attelage fougueux ». D'abord associée métaphoriquement à la fontaine (« émerge du bassin »), puis au vent (ses « hennissements »), la cavalcade contamine les « peupliers aux crinières défaites ». Et, quand « l'attelage » a, par son impétuosité, emporté toute l'étendue, la « vue se brouille » et la « toile » se « déchire » « en vain », précise à deux reprises le poète. Par là, nous comprenons que le double fond de l'étendue figure la dimension événementielle de la réalité, sa mise en tension entre l'imprévisible, l'ordinaire et le singulier : les « grosses gouttes de pluie » ont raison des « tourbillons » et le jour s'épanche (« verse ») assurément, simplement, dans l'obscurité qui ne rejoint ni l'inconnu, ni le désastre. Le fond est théâtral (« Derrière le théâtre de l'orage ») et c'est pourquoi il est finalement balayé par une effervescence plus banale : le « jour » se diffuse, se répand, se prolonge « dans les ténèbres » d'où il ressurgira. La labilité de l'étendue accapare l'attention du locuteur sans pour autant le vouer à l'inconsistance ou à l'insignifiance du monde. Si l'expansion spatio-temporelle a des allures baroques, la fin du poème oscille entre l'idée d'un prolongement nocturne ordinaire et celle d'une précipitation dramatique.

Le travail poétique sur le double fond de l'étendue consiste aussi à amorcer un glissement vers la profondeur d'un hors champ, et l'évocation se tend alors vers un double prolongement dans l'œuvre, et dans le monde. À l'appui du poème « *Autre matin*³⁴¹ », précisons cet aspect de la labilité :

Creux d'ombre et de froid. La neige crisse. Joyeux éclats de voix, sans doute, près du marais où l'on patine. Y mènerait, à travers champs (*lézarde, zébrure*), le ruisseau quasi gelé. De la vallée transie aux montagnes, aux collines déjà dans le soleil, rien de reconnu ni d'inconnu, de semblable ni de dissemblable. Juste, mais non pas *au plus juste* : variante rose du précédent.

L'étendue spatio-temporelle advient comme négativement, par contraste avec une étendue hors cadre. De ce fait même, le locuteur parvient à suggérer d'emblée le sentiment d'un manque. L'espace pointé par la phrase initiale est présenté comme une étendue concave, évidée par l'obscurité et par le « froid ». Cette aire se situe précisément au fond de l'étendue, logée dans un « creux », retirée loin « du marais où l'on patine », elle sonne creux : seule « [l]a neige crisse ». Mais, du fond de cet espace, le locuteur est appelé par des voix hors champ, par de « [j]oyeux éclats de voix » provenant d'un autre endroit, lointain, et comme hors de portée. C'est ce que suppose le conditionnel (« Y mènerait »), alors que le locuteur dit auparavant sa certitude (en recourant à l'indicatif présent) quant à l'étendue « où l'on patine ». Surgit ainsi le double fond de l'étendue. La « vallée transie », qui se déploie en creux, est reliée au lieu de l'allégresse, par le cordon d'un « ruisseau ». Mais le double fond

³⁴¹ *Distance aveugle*, op.cit., « *Autre matin* », p. 94.

de l'étendue – l'anfractuosité de la vallée engourdie, par opposition au « marais » animé – est « déjà » balayé par le « soleil ». De fond en comble, l'étendue est renouvelée, oscillant à nouveau entre le même et l'autre. Le redoublement de la négation, « rien de reconnu ni d'inconnu », manifeste textuellement l'équilibre vibratoire et instable de cette réplique spatio-temporelle. Le double fond de l'étendue correspond donc aussi au frémissement entre le « semblable » et le « dissemblable »³⁴². Le secret de l'étendue, car la partie la plus secrète est une autre acception de l'expression de double fond, consiste en l'impossibilité d'une parfaite adéquation (« non pas au plus juste ») de l'étendue avec elle-même, elle se réitère et change trop rapidement. À cause du double fond des choses, le réajustement de l'écriture poétique est nécessaire ; adossée à l'ouverture sur le vide, le poète affronte l'impossible, « n'embrassant rien³⁴³ ».

En substance, le travail sur le double fond de l'étendue fait émerger deux tensions dans la poétique chappuisienne : la difficulté « d'accepter sans réserves l'impérieuse prérogative du réel³⁴⁴ » (C. Rosset) stable et commun, et l'impossibilité de percevoir une autre réalité que celle de l'instabilité.

1.3.5. Une profondeur béante sur le vide

En développant le chapitre « *Dans les marges du paysage* », Michel Collot note l'ambivalence de la poétique chappuisienne : la « courbure » de l'horizon implique l'expérience d'une « profondeur indéfinie » qui est à la fois « extatique et abyssale », et révélatrice de « cet autre côté » qui exclut la fusion³⁴⁵, et ce en dépit d'un idéal teinté d'absolu romantique. Précisément, l'unité de la réalité est mise en question par l'existence du vide, ce rien sans fond où se dérobent les choses. L'étendue se révèle sur fond de béance, elle émerge du rien aussi bien qu'elle s'oriente vers lui. En cela même, elle relève du réel, car « Rien n'est plus réel que le rien³⁴⁶ », rappelle Roberto Juarroz, fasciné par le propos de Démocrite d'Abdère. Telles sont les préoccupations évoquées par le poète neuchâtelois dans l'une des notes de *La Preuve par le vide* :

³⁴² Sur lequel nous reviendrons dans la dernière partie sur la poétique de la labilité.

³⁴³ *Dans la foulée*, *op.cit.*, p. 77.

³⁴⁴ Rosset, Clément, *L'École du Réel*, Paris : Éditions de Minuit, 2008, p. 11.

³⁴⁵ Collot, Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, *op.cit.*, pp. 364-365.

³⁴⁶ Citation rapportée par Roberto Juarroz, in *Poésie et réalité*, *op.cit.*, p. 38.

En cet instant, la montagne, cette montagne-ci dressée devant moi et, à l'envers, ce vide (tout ? rien ?) qui lui donne sa valeur, vers quoi entièrement je tends, cette autre chose (termes impropres) qui en même temps est encore elle et la nie, n'est tout simplement rien d'autre...³⁴⁷

Ce court paragraphe focalise notre attention autour de trois points notables. Le premier est que le vide singularise la chose, ce que signifient et le titre de la note, « *Unique* », et l'expression « cette montagne-ci ». L'indication « en cet instant » se rapporte à l'élan de la rencontre, mais, si l'auteur n'en explique pas théoriquement la puissance, Paul Valéry en révèle le fonctionnement (fonctionnement à l'œuvre dans ses propres textes, et en particulier dans *Poésie perdue*³⁴⁸) : le vide est une cinétique ambivalente qui pointe l'émergence des choses tout autant que leur disparition. L'instant poétique, constate Valéry, c'est lorsque le « *réel est encore réversible avec le rien*³⁴⁹ ». Ainsi le « vide » peut-il paradoxalement « donne[r] sa valeur » (P. Chappuis) aux choses. Le second point sur lequel il nous faut insister est que les choses se tissent de vide (il « est encore elle[s] ») : celui-ci les porte, les dessine et vibre dans leurs contours ; il participe de l'existence des choses dans l'étendue, tout en les menaçant, voire en les « ni[ant] ». Des deux précédentes remarques, nous concluons que (l'énoncé parenthétique en questionne la teneur) le « vide » s'apparente à une trame sous-jacente et continue, donc à une trame en quelque sorte « pleine ». Aussi, toute manière de béance sur le vide est une ouverture sur un « tout » inconcevable et enveloppant. Le vide dévoile un « rien » agissant, un « rien » qui fait vivre. L'enjeu de ce chapitre est d'indiquer comment le motif de la « claire-voie » permet de figurer l'ouverture de l'étendue sur le vide.

Éclairons premièrement comment l'ouverture sur le vide singularise, profile et, d'une certaine façon, exalte une étendue spatio-temporelle :

Entrant de plain-pied
dans la zone de lumière,
acclamé, rajeuni.

Hérons, oiseaux divers
en effervescence.

Par-delà les roseaux,
rien.³⁵⁰

Le « rien » mentionné est ce par quoi le poète et le lieu, « la zone de lumière », adviennent l'un à l'autre. C'est depuis les marges du vide que surgit le promeneur, « Entrant de plain-pied » et, parallèlement, c'est le « rien » alentour, qui cerne, délimite l'aire d'ébriété élue par les oiseaux et par l'effervescence lumineuse. Autrement dit, c'est de la continuité

³⁴⁷ *La Preuve par le vide*, op.cit., « *Unique* », p. 69.

³⁴⁸ Valéry, Paul, *Poésie perdue*. Paris : Gallimard, Poésie/Gallimard, n°351, 2011.

³⁴⁹ Valéry, Paul, « *Matin* », in *Poésie perdue*, op.cit., pp. 117-118.

³⁵⁰ *Comme un léger sommeil*, op.cit., (poème non titré), p. 25.

spatio-temporelle du « rien » que se détachent l'instant et le lieu de l'accueil pour le poète. L'expansion du « rien » alentour enclot et exacerbe tout à la fois un déploiement de vitalité. Et réciproquement, le cœur vibrant de lumière, de vols et de cris, ouvre sur la profondeur déhiscente du vide. Le mouvement est inverse à celui de l'aura précédemment étudiée³⁵¹.

Deuxièmement, l'appel du vide structure et entrouvre l'étendue à même l'infini. Le vertige est sensible dans cet extrait du recueil *Mon murmure, mon souffle*³⁵² :

Nuages,
doublure de l'horizon,
barre d'appui du regard.

L'entre-deux, extrêmement, bée.

Le vide profile l'étirement horizontal de l'étendue. Il est structurant autant que structuré : les « nuages » délimitent son expansion supérieure tandis que « l'horizon » en dessine le pourtour inférieur. Le déploiement parallèle des « nuages » et de « l'horizon » embrasse le vide qui les espace et les rend visibles. « L'entre-deux » est une sorte de claire-voie qui révèle d'où s'insuffle et se trame l'étendue. Par ailleurs, les lignes horizontales qui dessinent une béance interstitielle préservent le contemplateur de l'engouffrement en lui servant de « barre d'appui »³⁵³. Graphiquement, la béance est donnée à voir par la blancheur interstrophique. Un procédé de miroitement est mis en œuvre : la trame de l'étendue entrelace les choses à un vide qui ne se peut appréhender que par des biais optiques et littéraires. La profondeur du monde ne se saisit pas, elle ne peut qu'être entrevue. La béance s'apparente à un Vide médian, à un point d'échange dialogique : à l'appel du vide répond la charpente de l'étendue, et inversement. Le vide participe de l'ordonnement même de l'étendue. D'une certaine manière, le poème illustre ce que Merleau-Ponty formule en ces termes : toute « lacune », le terme latin, *lacuna*, désignant un « trou » aux sens propre et figuré, dans le visible est le lieu d'« un des points de passages du "monde" »³⁵⁴.

L'isotopie de la claire-voie permet au poète de figurer l'étendue comme une texture irrégulière, comme une trame dont le maillage est plus ou moins resserré : sont ainsi conciliées les idées d'ouverture et d'invisible continuation dynamique du monde. À ce titre, la profondeur du vide n'implique pas une destruction mais un dégagement. La notion doit être de nouveau convoquée pour rendre compte de cette aspiration poétique au vide, à « ce vide

³⁵¹ Cf. *supra*, *L'aura ductile des textures lumineuses et colorées*, p. 77 sqq.

³⁵² *Mon Murmure, mon souffle*, *op.cit.*, p. 15.

³⁵³ Dans la prose intitulée « *Silencieuse bousculade* », l'auteur formule une réflexion comparable : « Comme si l'espace, trop vaste, incertain, illimité – ou plutôt nous –, demandait fragmentation et compartimentage [...] » (*Muettes émergences*, *op.cit.*, p. 89).

³⁵⁴ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op.cit.*, p. 281.

[...] vers quoi entièrement je tends », affirme l'auteur dans la note « *Unique* »³⁵⁵. Relisons ces quelques phrases extraites du poème « *Aveugle dans le blanc* »³⁵⁶ :

C'est une plaine où je marche aveugle dans le blanc. Les haies enneigées ne la cloisonnent plus, ni les palis posés le long des routes, amovibles claires-voies pour le vide. (*Dans le blanc, délié.*)

De plain-pied dans la plaine enneigée, le locuteur n'en fait pas moins l'expérience d'un « vide » attendant, révélé mais non contenu par d'« amovibles claires-voies ». Ce vide ne peut en aucun cas être assimilé à un gouffre : il est pleine blancheur, il correspond à une qualité efficiente de détachement, de dégagement (vers rien). La béance est une heureuse parenthèse d'allègement au cœur même de l'étendue, ce que synthétise l'énoncé parenthétique. La qualité de l'ouverture tient à l'incommensurable espacement de l'étendue et à sa libération au sein même du paysage. En substance, le « vide » consacre l'étendue, la déploie et la rend à sa pleine expansion vibratoire.

Appliquée à l'étendue, à la réalité, selon les mots du poète³⁵⁷, la notion de « double fond », recouvre le mouvement de renvoi de toutes choses entre elles, non pas par-delà, mais par le biais d'« un même vide indifférencié. [...] Incompréhensible »³⁵⁸. Ainsi en est-il pour l'horizon et les nuages qui communiquent par l'entremise d'une béance, ou encore pour la blancheur neigeuse qui s'ouvre sur la trame du vide. Le vide est l'autre nom de ce phénomène labile qui émeut l'étendue, qui en trame l'expansion, et qui en désigne le passage, l'auto-engendrement. Reste dès lors à analyser la propension de cette trame à se filer et à se faufiler, sa ductilité étant fondamentalement fluide, volatile et acousmatique.

I-2. L'é-motion de l'étendue spatio-temporelle

Le titre renvoie au travail de M. Collot dans *La Matière-émotion* car il s'agit indirectement d'interroger le « versant affectif de [la] relation au monde »³⁵⁹, mais nous opérons un déplacement de perspective : il ne sera pas question dans ce chapitre de

³⁵⁵ Cette note évoquée dès l'ouverture de ce chapitre provient du livre *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 69.

³⁵⁶ *Distance aveugle*, *op.cit.*, « *Aveugle dans le blanc* », p. 98. Les premières phrases du poème sont les suivantes : « De nouveau contre le vent (les stries au sol, l'empreinte des rafales), la forêt en retrait à ma droite, je monte. Rebonds en tous sens. »

³⁵⁷ Référence à la citation suivante : « La réalité (elle-même une première image ?) est à double fond, renvoie toujours de ceci à cela qu'elle rapproche, réunit, confond [...] » (*La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « *Un rêve parallèle* », pp. 29-32.).

³⁵⁸ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « *Diversité* », p. 76.

³⁵⁹ *La matière-émotion*, *op.cit.*, 1997, p. 2.

l'expérience « de l'é-motion qui fait sortir de soi le sujet qui l'éprouve³⁶⁰ » (à moins de dénaturer le sens de la phrase de M. Collot et de considérer l'étendue comme un sujet vivant à part entière), mais bien plutôt de l'émotion de l'étendue, au sens étymologique du terme : les étendues spatio-temporelles chappuisiennes se muent elles-mêmes, hors d'elles-mêmes et en elles-mêmes. En effet, elles sont sujettes à des troubles (*motio*), à des mouvements d'auto-engendrement. Dans cette perspective, l'étendue serait sa propre structure d'horizon : « animée d'une énergie qui la fait s'épanouir³⁶¹ », l'étendue se dérobe incessamment à elle-même, et emporte le poète. « On ne peut qu'être entraîné dans le mouvement », déclare Pierre Chappuis dans la note « *Espace et mouvement*³⁶² ». L'é-motion de l'étendue renvoie au moment pathique dans lequel le « sentir est indissociable d'un ressentir », aussi la motion de l'étendue induit-elle chez le locuteur une émotion qui est de l'ordre du « saisissement » (M. Collot³⁶³). Notre approche est moins tournée vers l'investissement émotionnel dans la matière verbale que vers le mouvement par lequel l'étendue embrasse l'horizon de sa métamorphose, de son devenir. Toutes différences posées, il n'en reste pas moins que nous rejoignons les perspectives critiques de M. Collot qui rappelle, dans *Paysage et poésie*, que « [l']émotion est un moment du monde ». Paraphrasant l'auteur, disons que l'é-motion de l'étendue est ce moment (temps et lieu sont inassignables en ce trouble) où toutes choses interagissent et renouvellent l'étendue, l'é-meuvent de sorte que « toutes limites s'effaçant au profit d'un subit élargissement³⁶⁴ » (P. Chappuis). La poïétique du paysage engage concomitamment l'é-motion, le trouble des choses elles-mêmes, le trouble de leurs rapports déployant l'étendue, et l'é-motion qui porte le poète à la rencontre de l'étendue.

Il sera initialement question de l'« Élasticité de l'espace » (P. Chappuis cite Florian Rodari évoquant Claude Lorrain), de sa trame, de sa texture plastique, ductile, tant en termes de matières que de manières. À cela s'ajoute un autre trait poïétique consistant à présenter des choses, des matières et des textures spatio-temporelles ayant une forte propension à se subtiliser pour s'alléger, s'envoler ou se fluidifier. Enfin, l'examen portera sur l'é-motion acousmatique, rythmique ou musicalisée de l'étendue.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 11.

³⁶¹ Collot, Michel, *La matière-émotion*, *op.cit.*, 1997, p. 3.

³⁶² *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « *Espace et mouvement* », p. 127.

³⁶³ Collot, Michel, *La matière-émotion*, *op.cit.*, 1997, p. 19.

³⁶⁴ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « *Paradis* », p. 66.

2.1. Une texture qui se file et se défile

La métaphore de la texture est relativement fréquente dans la poésie, ou dans les essais de Pierre Chappuis. Dans *Mémoire et chemins vers le monde*³⁶⁵, B. Bonhomme montre la présence récurrente des images du tissage dans l'œuvre du poète de Grignan, P. Jaccottet se figurant comme un réparateur et un créateur de la toile du monde. Sur ce point, la poïétique chappuisienne diffère, une seule occurrence, sur laquelle nous reviendrons finalement, fait écho à ce motif. Par contre, dans la note « *Sub tela*³⁶⁶ », le poète neuchâtelois recourt à la métaphore de la texture, notamment pour rendre compte de ce que la « réalité – ou, plus neutre, le réel – unit en un tissage le plus serré possible le visible et l'invisible ». Dans les poèmes, les métaphores textiles sont nombreuses : l'immobile étendue estivale se déploie tel un « tissu lisse³⁶⁷ », tel un drap tendu³⁶⁸ ; l'aura lumineuse est un « rideau de verdure³⁶⁹ » ou bien encore un « rideau en flammes³⁷⁰ », et l'orage s'abat comme « tombe » un « rideau »³⁷¹. Quant aux nuages, ils s'étirent comme une « [t]réfilerie », « filant au large »³⁷² ou bien ils s'assemblent, puis s'égaient, faufilent l'étendue entière. L'enjeu de ce chapitre est de présenter les principaux motifs métaphoriques convoqués par le poète pour rendre compte des différents troubles qui, incessamment, informent, c'est-à-dire structurent et déforment tout à la fois la trame spatio-temporelle.

2.1.1. Du brouillage au brouillon qui trame l'étendue

Le locuteur se figure s'aventurant dans la turbulence de l'étendue, comme s'il pénétrait dans le fouillis d'une trame en cours d'élaboration ou de renouvellement. L'isotopie du brouillage est récurrente : l'ondoiement, l'effacement ou l'enchevêtrement des lignes paysagères trame une étendue qui se déforme jusqu'à susciter le vertige. Ce peut être le jeu des lignes droites et des lignes incurvées qui « brouille » et distord la texture de l'étendue. Le titre du poème « *Du même belvédère encore*³⁷³ » semble promettre quelque assise au

³⁶⁵ Bonhomme, Béatrice, *Mémoire et chemins vers le monde*, op.cit., Chapitre I, Philippe Jaccottet ou la mémoire de l'oubli, en particulier aux pages 12 et 13.

³⁶⁶ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « *Sub tela* », p. 60.

³⁶⁷ *Entailles*, op.cit., p. 37.

³⁶⁸ *Comme un léger sommeil*, op.cit., « (limite du silence) », p. 16 et aussi « (eau et ciel) », p. 17.

³⁶⁹ *Entailles*, op.cit., p. 63.

³⁷⁰ *Distance aveugle*, op.cit., « *Rut impérieux* », p. 102.

³⁷¹ *Le Noir de l'été*, op.cit., « Tangible réalité », p. 43.

³⁷² *Comme un léger sommeil*, op.cit., p. 28 (poème non titré).

³⁷³ *À portée de la voix*, op.cit., « Du même belvédère encore », p. 40.

déploiement paysager mais, en dépit de la position surplombante du locuteur et malgré la reconnaissance du lieu, il n'en est rien :

Villages et nuages, et les coteaux voisins, et l'enchevêtrement des champs et des blés, des chemins reliant paresseusement les fermes, les hangars, et les toits migrateurs : prise (*soleil et brume caniculaire*) dans le tourbillon de l'été, leur ordonnance se brouille.

L'homéotéleute (« Villages, nuages ») amorce le mouvement de brouillage des choses : la relation miroitante des phonèmes place en relation de contiguïté un déploiement aérien et une expansion urbaine. D'emblée, le brouillage pose sur un même niveau des strates d'étendue qui, ordinairement, structurent la verticalité du paysage. Par la suite, l'articulation entre les « hangars, et les toits migrateurs » superpose volumes et surfaces, mais confronte immobilité et mobilité. Globalement, le choix de la polysyndète répond à la vision troublée d'un dédale mouvant de formes, de lignes, de couleurs et de textures. Le brouillage tient aussi à la création d'effets de vitesse : si les fils des « chemins » sont « paresseusement » alentis, toutes les choses ensuite sont « prise[s] » dans l'effervescence du « tourbillon de l'été ». Soumises à toutes ces déformations, les lignes du paysage trament et entremêlent une étendue qui se défile et qui défie la reconnaissance. Littéralement, la trame de l'étendue é-meut l'observateur, qui lui-même se sent « entraîné dans le mouvement³⁷⁴ ».

La dérivation lexicale permet au poète de rendre compte de la labilité de l'étendue : du fait de l'effervescence des éléments qui le composent, le paysage bouillonne, se brouille et est présenté comme le brouillon d'une étendue inchoative, toujours à venir. Le poète renoue avec l'étymologie, *brouillon* et *brouiller* se rapportant au radical germanique *brod*, signifiant « brouet » et « bouillon » : le brouillage de l'étendue suscite la volonté d'écrire. Ainsi, dans cet énoncé extrait du poème « *Le jour, le quotidien*³⁷⁵ » :

Brouillard, champ plus étroit : texte lacuneux (*le givre du songe*) que le regard s'use à redéchiffrer. La paille de la première chaleur flambe sur les hauts. Brille, tendu au-dessus du silence (*tout le pays et plus que le pays*), un chant intermittent. [...]

La brume a pour effet d'aplanir l'étendue, de la blanchir comme peut l'être une feuille de papier, ne faisant transparaître que quelques signes : elle trame un brouillon d'étendue, brouillon que le contemplateur ne parvient ni à fixer du regard, ni à tisser de songes. Le brouillage rend impossible tout ajustement entre la réalité connue et la réalité apparente, entre la réalité d'un instant et celle du moment suivant. Le brouillard fait place à un autre brouillage : la « paille » suggère un tressage chromatique et la « chaleur » suppose un mirage ascensionnel. Enfin, le « chant » superpose une trame acousmatique sur une étendue

³⁷⁴ Est à nouveau convoquée la citation liminaire de ce chapitre, citation extraite de *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *Sub tela* », p. 60.

³⁷⁵ *Distance aveugle*, *op.cit.*, p. 87.

désormais irréductible au « *pays* » réel. Ce qui transforme le paysage est à la fois ordinaire et singulier.

Ce vouloir écrire qui est l'une des qualités attribuées à la trame brouillonne de l'étendue ne signifie pas que le poète veuille débrouiller les choses. Par exemple, dans *Le Cahier de nuages*, les nuages s'épanchent « [e]n nombre, froissés, poussés de côté, [comme] des brouillons [qui] encombrant le ciel – blancheur défaite³⁷⁶ ». Au déploiement de ce paysage, le texte veut répondre par la labilité : « page ne s'écrit. *C'est dans l'air.*³⁷⁷ », affirme le locuteur. Quand l'étendue perd le fil, quand elle s'embrouille de mouvements divers, le locuteur éprouve favorablement la sensation de « ne tenir qu'à un fil à une réalité autre³⁷⁸ ».

À cet égard, reportons-nous finalement à la prose « *Paysage brouillé*³⁷⁹ », qui ouvre le recueil *Entailles* et qui constitue un exemple caractéristique de l'indistinction entre l'envers et l'endroit. Le locuteur se figure un instant, entrevoyant l'œuvre démiurge de création de l'étendue :

Vent plutôt que pluie hachurent ciel et terre.

Issu de la nuit, de l'échevèlement de la nuit, tremblé, confus et net (résurgence), un paysage brouillé, un brouillon de paysage refuse à contre-jour de se fixer, du coup (un négatif, une épure) ne parvient pas jusqu'à la couleur. Dans le révélateur où il serait à tremper, une main délicatement l'agite.³⁸⁰

[...]

Redéploiement du jour : le paysage ou son double, effiloché, à peine aurai-je eu le temps de le saisir au vol, à la va-vite, de l'embrasser (d'un coup dans ses moindres détails), le saluant d'un grand geste au passage comme pour l'entraîner dans ma course.³⁸¹

Le brouillage qui trame l'étendue adosse « le paysage [à] son double ». Dans la première partie de la citation, le chiasme « un paysage brouillé, un brouillon de paysage » articule l'effervescence de l'étendue à son revers confus, engagé dans sa propre métamorphose ; dans la seconde, la conjonction « ou » est le pivot qui adosse l'étendue et son autre. Donc, ce qui se trame sous les yeux du locuteur (du lecteur tout aussi bien), c'est à la fois l'envers et l'endroit de l'étendue, c'est à la fois la réalité immédiate et son à-venir, et c'est enfin un déploiement qui est déjà un « [r]edéploiement ». D'une certaine manière, le « paysage brouillé » contredit l'existence d'un intervalle spatio-temporel pour postuler une chaîne subjacente continûment invisible. Le « vent » hachurant, brouillant « ciel et terre »

³⁷⁶ *Un Cahier de nuages*. Fribourg : Le feu de nuit, p. 18.

³⁷⁷ *Ibidem*.

³⁷⁸ Dans *Le Biais des mots*, Pierre Chappuis note à propos du poème « *Le contraire d'une insomnie* » (*Distance aveugle*, *op.cit.*, p. 59) : « je m'étais senti rattaché comme par un fil, ne tenir qu'à un fil à une réalité autre [...] ». Bien que détachée de son contexte, l'expression ne traduit pas moins l'idée que la trame de l'étendue tisse de manière précaire des é-motions, des mouvements multiples.

³⁷⁹ *Entailles*, *op.cit.*, « *Paysage brouillé* », pp. 9-10. Ne sont cités que le commencement et la fin du texte.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 9.

³⁸¹ « *Paysage brouillé* », *Ibidem*, p. 10 (paragraphe final).

participe activement de l'étonnant tissage qu'il trouble et révèle tout à la fois. De plus, par un processus de « (résurgence) », la trame sous-jacente tend elle aussi à affleurer. De ces deux mouvements complémentaires, de cette trame à double fil, procède une étendue oscillante qui semble prendre plaisir à perdre le fil : la nuit se voue au désordre de « l'échevèlement » (première citation) et le paysage, « ou son double », s'« effiloch[e] ». L'expansion spatio-temporelle réalise un mouvement d'écheveau, toutes lignes mêlées se dévidant, s'étirant dans la continuité de la nuit à l'aurore. Et, en un allant rimbaldien³⁸², le poète se retourne, courant sur le fil du temps.

En somme, les emprunts métaphoriques attendant à la tapisserie rappellent à la fois l'idée merleau-pontyenne de l'intrication du visible et de l'invisible, et la métaphore de Plotin³⁸³ : si le monde est une tapisserie, tissée à l'envers par un dieu créateur, alors les fils qui en composent la trame font apparaître le monde idéal dans le monde réel, sans qu'il y ait besoin de connaître l'envers. Dans le paragraphe suivant, nous verrons que l'effervescence des oiseaux fonctionne de manière comparable. Au croisement de ces perspectives (que nous retrouvons aussi chez Camus³⁸⁴) se trouve l'intuition que la réalité est à la frontière du désir.

La ductilité de l'étendue tient aux mouvements de brouillages des fils qui la composent, aussi bien qu'à l'élasticité de son maillage.

2.1.2. L'élasticité du maillage de l'étendue

La trame de l'étendue est parfois visible, mais souvent³⁸⁵, ce sont les oiseaux qui rendent sensible l'appréhension de son invisible et ductile maillage. Non seulement ils révèlent la profondeur insondable de l'étendue, mais en plus, ils filent, couturent ou défilent la trame spatio-temporelle.

Le recueil *Pleines marges* présente un nombre important d'occurrences propres à éclairer cette manière de labilité. Ainsi, dans le poème « *(autre jour, même heure)*³⁸⁶ », les « [p]remiers trilles / incertains, intermittents » rendent sensible le relâchement de la trame nocturne (des « mailles desserrées de la nuit »). Par ailleurs, ce sont les hirondelles qui, par

³⁸² La course du promeneur n'est pas sans rappeler celle de l'enfant rimbaldien dans le poème « *Aube* » des *Illuminations*. En revanche, il n'est pas de réel parcours dans le poème de Pierre Chappuis.

³⁸³ Mattéi, Jean-François, *Citations de Camus expliquées*. Paris : Eyrolles, 2013, p. 161.

³⁸⁴ Cf. *infra*, 3.2.3 intitulé *Labilité poétique : entre « l'exil au quotidien et le royaume »*.

³⁸⁵ Nul systématisme pourtant dans la poétique de l'auteur. Les lignes de déploiement de l'étendue manifestent aussi cette élasticité aux yeux de l'observateur de « *Voisins ni lointains* » : « partout, au dehors (les champs, les coteaux de vigne se hérissant, et l'eau), partout des rideaux, des lignes d'arbres reliant fermes et lieux-dits, s'écartent, se rejoignent. » (*Distance aveugle, op.cit.*, p. 91).

³⁸⁶ *Pleines marges, op.cit.*, « *(autre jour, même heure)* », p. 31.

leurs déploiements turbulents, esquissent le maillage invisible de l'étendue, et en favorisent l'expansion dynamique. Sans elles, l'espace resterait inerte, comme le suggère le titre, « (*hirondelles, reprise des lieux*) » :

Étroite,
la surveillance des eaux
et du ciel proche.

Leur vol : des écarts, des sautes.

Traversant, retraversant
les mailles du vent
à perte de regard.

Entre ciel et eau, l'effervescence des hirondelles donne idée de la profondeur, de l'épaisseur de l'espace : leurs figures, leurs virevoltes, leurs vitesses de vols supposent des flux invisibles. En s'engouffrant dans l'étendue, elles dessineraient d'impalpables courants, d'invisibles ouvertures dans la trame de l'étendue spatio-temporelle. Loin d'être des augures de l'au-delà, les hirondelles explorent la plénitude du vide, elles couturent les éléments, le ciel et la mer, elles pointent la seule distance et la seule proximité qui vaillent, celles de l'attention et du désir d'immersion au cœur de l'horizon. C'est uniquement en ce sens qu'elles permettent au locuteur une juste « *reprise des lieux* » : en éprouvant la démarcation fondamentale de l'horizon, elles témoignent d'infinies possibilités de déploiements dans l'étendue.

Dans le poème « *Envergure du jour*³⁸⁷ », les hirondelles tissent plus nettement un espace-temps et signalent un point nodal dans la trame de l'étendue :

Partout à la fois au ras de l'eau, sur le point, dirait-on, de tirer le jour comme pour la redresser, une voile immergée, ces hirondelles au prix de brusques écarts de droite et de gauche, entrecroisent ou démêlent d'invisibles cordages. Irrégulièrement, tendent l'espace entre elles.

D'autres n'en finiraient pas de voler autour du mât à son sommet, au gré de son balancement.

Dans la confusion de leurs mouvements, les hirondelles érigent, « redresse[nt] », « tendent » la « voile » du jour. Ce déploiement a la particularité d'excéder l'antinomie entre démêlement et emmêlement. Les oiseaux dessinent un maillage mouvant, attendant au « balancement » d'un « mât » chimérique : ils éprouvent, sous les yeux du locuteur, l'un des axes structurant l'étendue. Eux seuls ont la capacité de postuler le point vélique³⁸⁸ de l'expansion du jour. Les « hirondelles » donnent elles aussi à voir une œuvre démiurgique, en

³⁸⁷ *D'un pas suspendu, op.cit.*, « *Envergure du jour* », p. 27.

³⁸⁸ Le point vélique est ce point où la résistance des actions du vent sur les voiles rencontre la verticale du centre de gravité du navire (Centre National de Ressources textuelles).

cela, le motif renvoie à celui de la tapisserie « de haute lice³⁸⁹ », qui s'élabore comme « un poème chimérique³⁹⁰ ». Ce point nodal, ce point secret et inaccessible, est précisément celui auquel prétend le locuteur de « *Hier devant moi*³⁹¹ », qui aspire à « [s]e retrouver foyer ardent (*le point de convergence, à présent, le point vélique*) avec la même ferveur ». Sans ouvrir sur une révélation initiatique, la trame que filent les oiseaux nous rapporte à la sensation d'un reliaement fragile, à une étendue elle-même faiblement arrimée à un point d'ancrage mobile, l'expansion du jour correspondant à une texture flottante.

Les oiseaux sont révélateurs, créateurs, mais aussi destructeurs du maillage de l'étendue. Par exemple, les hirondelles, toutes à l'unisson, s'entendent à en défaire la trame : « D'un trait, d'un cri, / en tous sens elles défaufilent le vent.³⁹² ». Mais, le paradoxe est tel que, démaillant l'étendue, elles n'en suggèrent pas moins la trame sous-jacente. En s'immobilisant, l'alouette du poème « *Hiérarchie ancienne*³⁹³ » désigne le « point imperceptible, irréel » autour duquel le « pays » « s'ordonne », « dans l'attente de la chute verticale et juste ». L'emprise de l'oiseau sur le maillage de l'étendue est donc tout à fait énigmatique et ambivalent, désignant toujours le point nodal où s'équilibrent provisoirement toutes les tensions de l'étendue.

Intéressons-nous, dernièrement, à l'interaction é-mouvante dont dépend le ductile maillage spatio-temporel suivant :

À tendre, invisible,
et détendre sans cesse
d'invisibles fils.

D'instant en instant
– ponctuation mouvante et brève –
air, espace se recréent.

Élasticité mienne.³⁹⁴

Les oiseaux révèlent, é-meuvent, insufflent et rythment une trame spatio-temporelle permettant *in fine* au locuteur de participer de cette œuvre vive. Les choix d'écriture répondent à l'élasticité de l'étendue : dans le premier ensemble strophique*, le jeu des enjambements, des reprises et des oppositions souligne les palpitations du lieu ; dans la seconde strophe, l'énoncé entre tirets délie et relie les pulsations du temps et la régénération

³⁸⁹ *Dans la foulée, op.cit.*, « *Ligne mouvante* », p. 36. le métier de haute lice est vertical et permet au licier de travailler sur l'endroit. Ce métier permet un travail plus précis mais plus lent et a été utilisé par exemple par la manufacture des Gobelins (Paris).

³⁹⁰ *Ibidem.*

³⁹¹ *Dans la foulée, op.cit.*, « *Hier devant moi* », p. 52.

³⁹² *Pleines marges, op.cit.*, « (*idem*) », p. 52.

³⁹³ *Distance aveugle, op.cit.*, « *Hiérarchie ancienne* », p. 61.

³⁹⁴ *Entailles, op.cit.*, « (*merles et, plus éloignés, coucou*) », p. 68.

réitérée de l'ensemble de l'étendue. Les vols des oiseaux représentent le pouls de l'étendue, sa distension diastolique-systolique, et le locuteur s'y trouve entraîné à l'unisson. L'é-motion de l'étendue est présentée ainsi comme étant de même ordre que celle qui intéresse le locuteur.

Entremêlant des réseaux de lignes qui se distendent ou se resserrent, le maillage spatio-temporel est vertigineux, soit parce qu'il paraît labyrinthique ou confus, soit que son battement emporte le locuteur dans un transport intérieur, « de nulle part à nulle part, infiniment, sans bouger³⁹⁵ ». La ductilité de la trame de l'étendue est souvent associée à une « spaciosité » (Deguy), à une respiration intérieure, à un espacement de soi, mais son é-motion engage aussi l'idée d'une échappée, comme nous l'allons expliquer.

2.1.3. Lignes de trajectoires : le « lyrisme mouvant³⁹⁶ » de l'étendue

Les lignes de trajectoires qui dessinent l'échappée de l'étendue convergent aussi, comme le rappelle M. Collot dans *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, vers cette « zone d'obscurité » qui est le corps même du poète, corps-foyer qui est « comme le fond qui conditionne » le mouvement d'étendue³⁹⁷. Ce déploiement coïncide donc avec une émotion tue : les lignes pointent l'horizon vers lequel toutes les choses se polarisent et tendent à se dérober. Par ailleurs, l'origine des élancements linéaires sous-tendant l'étendue tient à la « zone » de présence du poète. Ainsi s'ex-prime (étymologiquement, sortir de) l'étendue, s'élançant depuis le point où se trouve le poète vers le hors champ de sa vision. Ces lignes de trajectoires remotivent la proposition de l'exigence reverdyenne du « lyrisme mouvant et émouvant de la réalité³⁹⁸ ». Précisément, Reverdy est sensible, comme Pierre Chappuis lui-même, au « déplacement des lignes qui crée le mouvement³⁹⁹ » et qui guident le « flux et [...] reflux de [l]a pensée⁴⁰⁰ ». D'autre part, la trajectoire de ces lignes d'étendue répond à ce que Pierre Ouellet (*Poétique du regard*) analyse comme une « structure de chemin » marquant une appréhension perceptive configurée par l'extension de l'étendue selon les lignes morphologiques de l'espace (sentiers, lisières, etc.) ainsi que par « l'intériorisation de cette dynamique⁴⁰¹ ». Enfin, par le biais de ces lignes d'étendue, « l'aventure du trait » pourra

³⁹⁵ *Muettes émergences, op.cit.*, « Le grain de la lumière », I, p. 70.

³⁹⁶ *De l'un à l'autre*. Genève : La Baconnière / Arts, 2010, « André Siron », « Burins », p. 44.

³⁹⁷ Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon, op. cit.*, p. 29.

³⁹⁸ Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II*. Paris : éditions Flammarion, Mille&une pages, 2010, « Le Gant de crin », p. 546.

³⁹⁹ Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II, op. cit.*, pp. 805-813.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, *Flaques de verre*, « Tête pleine de beauté », p. 538.

⁴⁰¹ Ouellet, Pierre, *Poétique du regard : Littérature, perception, identité*. Sillery (Québec) : Éd du Septentrion ; Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2000, pp. 136-137.

apparaître comme la mise en rapport de la figure et du dire, du paysage et de l'écriture, telle qu'envisagée par différents contributeurs de l'ouvrage *Le trait. De la lettre à la figure*⁴⁰². De fait, « [c]e qui conditionne l'émergence d'un sens sur la page ou dans le paysage, c'est le tracé d'une ligne [...] qui structure aussi bien l'ordre du langage que celui du visible, et grâce à laquelle une figure peut se donner à lire, une parole à voir.⁴⁰³ ». Ouvrant la voie vers un sens inaccessible, indéchiffrable, ces lignes de trajectoires « étayent l'espace inconcevable⁴⁰⁴ » de l'étendue (A. du Bouchet) et configurent le déploiement du poème.

Dans l'étendue, les lignes trament un glissement spatio-temporel, dont l'amplitude est extrêmement variable, voire absolument inassignable. Reportons-nous tout d'abord à l'apparente évidence du poème intitulé « (*croassements*)⁴⁰⁵ » :

Le soir, pesamment,
glisse en grinçant
le long de sa tringle.

L'évocation de la « tringle » mobilise sur un triple plan l'imaginaire d'une trame spatio-temporelle. Premièrement, la rainure supposée par l'objet figure une linéarité spatio-temporelle, celle du déploiement progressif de l'obscurité pénétrant l'étendue. Métaphoriquement, la « tringle » guide horizontalement le rideau vertical de la nuit, dont la texture est plus ou moins opaque. De là procède une tension entre progressivité, lenteur et précipitation : le soir s'étend à mesure, « pesamment », sans agilité, mais il tombe subitement, « pesamment », d'un mouvement lourd, oppressant, à la manière d'un tomber de rideau. Cette discordance trouve à s'exprimer aussi dans le second vers. Le soir coulisse difficilement et sans souplesse, « en grinçant » : sont ainsi suggérés des heurts et des soubresauts dans le déploiement de la nuit. Dernièrement, le tressaillement expansif de la nuit est marqué par le jeu des voyelles nasales ([ã], [õ], [ẽ]) confrontées aux consonances en [g], aux sifflantes ([s] et [z]) et aux liquides ([l] et [R]). La brièveté du poème interroge le cours du crépuscule, qui ne se déroule que difficilement, irrégulièrement, comme de manière enrouée. En dépit de la banalité du fait, de la trivialité du motif de la « tringle », d'insaisissables crispations dans le cours du crépuscule sont mises en évidence.

D'autres lignes esquissent, mais presque imperceptiblement, la trajectoire de fuite de l'étendue, comme dans le poème en prose « *À fleur de neige*⁴⁰⁶ ». Les lignes de déploiement de

⁴⁰² Bonhomme, Béatrice ; Symington, Micéala ; Ballestra-Puech, Sylvie (dir.), *Le trait. De la lettre à la figure*. Paris : L'Harmattan, 2007.

⁴⁰³ Collot, Michel, « *Jean Laude, entre lignes et signes* », in Bonhomme, Béatrice ; Symington, Micéala ; Ballestra-Puech, Sylvie (dir.), *Le trait. De la lettre à la figure, op. cit.*, p. 141.

⁴⁰⁴ Du Bouchet, André, « *Envergure de Reverdy* », dans *Aveuglante ou banale, essais sur la poésie, op. cit.*, p. 56.

⁴⁰⁵ *Mon Murmure, mon souffle, op.cit.*, « (*croassement*) », p. 65.

l'étendue se déclarent en « pointillés », cousues de « fil blanc⁴⁰⁷ » sous la couverture neigeuse :

Toujours filant vers un même point de fuite (*ne dévient, ni ne se contrarient*), parlent itinéraire – défaut d'itinéraire – à l'infini ; parlent pour moi au vol, syllabes muettes.

Les fils de trame affleurent sous la neige, comme ils sourdent tout juste en deçà de la voix. Néanmoins, ils « parlent », discourent (au sens étymologique du terme, courent de différents côtés) l'illimité. Ces lignes de trajectoire emportent le locuteur dans un mouvement continu d'extension, d'autant plus qu'elles semblent étirer une trame sans bornes : en cause l'adverbe initial ainsi que les aspects sécant et non accompli du participe présent. Immobile, l'observateur est mû par l'échappée de l'étendue, celle-ci s'exhale pour sourdre, « au vol », aux oreilles du locuteur, à moins que ce locuteur ne soit comme immergé à l'intérieur, à l'envers, de la trame du temps.

Parfois, le poète choisit de focaliser son attention sur la réitération d'une seule ligne de déploiement, ligne brisée, démultipliée, telle celle de l'aube dans le poème « *Ligne mouvante*⁴⁰⁸ ». L'aurore esquisse une trajectoire discontinue, mais toujours reprise :

À pousser doucement, à multiplier débris et débris

Comme, continue, apaisante⁴⁰⁹

Sur la page, les énoncés séparés par la ponctuation blanche répondent de cette manière de déploiement spatio-temporel, tendue entre continuité et discontinuité. Ainsi, l'aurore « respire, à faire la morte dans les hachures⁴¹⁰ », sa trajectoire aiguillonne un « seuil⁴¹¹ » toujours s'avançant, toujours renaissant. La réitération de cette ligne de trajectoire s'apparente à une lente pénétration dans la trame nocturne :

Comme d'un trait

Comme si, d'un trait

La suivante, la même

Traversant, lac multiplié, quelque hangar à claire-voie

Unique mais démultiplié, le pro-jet, le trajet réitéré de l'aurore révèle toute la trame de l'étendue en éclairant « de vains échafaudages », ou des « barrières »⁴¹² tout aussi vaines.

⁴⁰⁶ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, « *À fleur de neige* », p. 45.

⁴⁰⁷ L'expression « cousu de fil blanc » donne son titre à l'un des poèmes du recueil *À portée de la voix, op.cit.*, p. 57. Nous reviendrons sur ce texte.

⁴⁰⁸ *Dans la foulée*. Paris : José Corti, 2007, I, « *Ligne mouvante* », pp. 27-41.

⁴⁰⁹ « *Ligne mouvante* », *Ibidem*, p. 31.

⁴¹⁰ « *Ligne mouvante* », *Ibidem*, p. 32.

⁴¹¹ « *Ligne mouvante* », *Ibidem*, p. 41.

⁴¹² « *Ligne mouvante* », *Ibidem*, p. 33.

Écartant toujours « le même rideau de perles⁴¹³ », la ligne aurorale s'apparente à un glissement sensuel, à un frôlement incessant. Non seulement la trajectoire de l'aurore donne à voir une texture, une trame spatio-temporelle, mais en plus, elle tend vers la parole. Sa voie(x) « inlassablement reprend, alerte, vif, le même bégaiement⁴¹⁴ », « le même murmure⁴¹⁵ », elle parle les choses qui attachent, entrelacent l'espace et le temps :

Dit – au lieu de roseaux – feu, flashes, fils de chaînes enchevêtrées.

Dit écarts, comme autant d'élisions : obliquement, verticalement, tels d'indéchiffrables signes s'épousent, se contrarient, s'élançant des milliers d'⁴¹⁶

Ce que le poète dévoile, c'est l'intrication entre le tissage de la trame spatio-temporelle de l'aurore et l'avènement d'une texture, d'un tissu textuel qui, en deçà de toute parole, donne corps à un dire-du-monde et pour-le-monde⁴¹⁷. Reprenant l'isotopie de la trame, le poète déclare que :

S'élabore un ouvrage de haute lice ; se déroule un poème chimérique.⁴¹⁸

La technique de la tapisserie à « haute lice » consiste à utiliser un métier à tisser disposé de manière verticale. Or, la ligne de l'aurore s'entrelace, nous l'avons auparavant constaté, aux « échafaudages », aux « barrières », aux « fils de chaînes » composés par les roseaux ou autres élancements verticaux structurant l'étendue. Par ailleurs, l'épithète « chimérique » laisse entrevoir le tissage de la banalité et du merveilleux⁴¹⁹. Nous retrouvons là l'image de la tapisserie démiurgique de Plotin⁴²⁰ : le monde est mis en œuvre sous les yeux du locuteur, mais l'endroit qu'il entrevoit n'est-il pas l'envers ? Par ailleurs, il est significatif de lire en parallèle le poème « *Ligne mouvante*⁴²¹ » et la prose « *Noir et blanc*⁴²² » dans laquelle le poète observe le « halage à vide du jour » à travers les hachures et les claires-voies de l'ombre. Ce déroulement réitéré, est, note-t-il, une « [i]nvitation à suivre, à nu, en pointillés, la progression d'un rêve irrévélé ou s'inventant, se créant à mesure. ». Une autre

⁴¹³ « *Ligne mouvante* », *Ibidem*, p. 35.

⁴¹⁴ « *Ligne mouvante* », *Ibidem*, p. 38.

⁴¹⁵ « *Ligne mouvante* », *Ibidem*, p. 40.

⁴¹⁶ « *Ligne mouvante* », *Ibidem*, p. 34.

⁴¹⁷ La formulation est empruntée à Philippe Jaccottet. Comme dans la poésie de Pierre Chappuis, les choses se révèlent comme portées vers une parole muette, n'ayant d'ailleurs pas à être déchiffrée. Quand notre poète note (*La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Parlant », p. 124) « Le mouvement de l'eau, la fuite des nuages, un morceau de musique, un visage *parlent* sans que nous ayons à nous demander comment ni, au monde, ce qu'ils disent. » ; P. Jaccottet écrit dans les *Notes du ravin* (Saint-Clément : Fata Morgana, 2001, p. 37), « Paroles à peine paroles / (murmurées par la nuit) / [...] / mais pour le monde et de ce monde. ».

⁴¹⁸ *Dans la foulée*. Paris : José Corti, 2007, I, « *Ligne mouvante* », p. 36.

⁴¹⁹ Dans la note « *Sub tela* », Pierre Chappuis note que « La réalité – ou, plus neutre, le réel – unit en un tissage le plus serré possible le visible et l'invisible » (*La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *Sub tela* », p. 60).

⁴²⁰ Cf. *supra*, p. 107.

⁴²¹ *Dans la foulée*, *op.cit.*, « *Ligne mouvante* », pp. 27-41.

⁴²² *Muettes émergences*, *op.cit.*, « *Noir et blanc* », pp. 141-142.

interprétation nous est inspirée par les vers de Pierre Reverdy évoquant le « flux et reflux de [s]a pensée dans les lignes du monde »⁴²³. La trajectoire de l'aurore prêterait donc ses lignes, son allure, à la (dé)marche poétique dont l'élanement inlassablement se renouvelle : « Ralentie, la marche se fait piétinement, s'égaré dans la réitération⁴²⁴ », précise le locuteur de « *Ligne mouvante* ». Pour autant, d'autres lignes structurent l'imaginaire poétique de Pierre Chappuis, et faufilent une trame spatio-temporelle singulière.

2.1.4. Coutures et rapiécages

Les isotopies de la tapisserie, de la trame ont été abordées ci et là, aussi nous importe-t-il à présent de revenir plus précisément sur ce que ravaudent les coutures et les rapiécages réalisés par les oiseaux ou par les murets, leurs rôles respectifs étant relativement distincts.

Commençons par relire le poème « *Cousu de fil blanc*⁴²⁵ » :

Au loin, tracés et traitillés surgissent pour s'abîmer aussitôt, disparaissent et réapparaissent à tort et à travers dans l'intensité du bleu.

Indemne pourtant, son ampleur ; sauve de tout rapiécage, coupure ou pli bien que cousue de fil blanc à grands points prompts à lâcher qui ne réunissent, ne rapportent rien à rien.

Imprévisible va-et-vient de mouettes au fond de la baie.

D'un coup d'aile, elles s'éclipsent, traversant le bleu, passant de l'endroit à l'envers ; virevoltent, encore et encore faufilent le vide. La mémoire et le vide.

La singularité de l'œuvre des « mouettes » ne consiste ni à désigner un point vélique dans l'étendue, ni à rendre ductile la trame spatio-temporelle : l'étendue qu'elles « faufilent » est celle du désordre, de la discontinuité et du défaut de sens. Aucune couture définitive ne viendra reprendre ce faufileage « à grands points ». D'une certaine manière, le chaos est la seule trame véritable qui déploie (« sauve, son ampleur ») une étendue spatio-temporelle promise à une réitération (« encore et encore »), à un dépliage incessant mais voué à « rien » : « l'endroit et l'envers » sont comme les faces réversibles d'un ruban de Möbius « vide ». En somme, les mouettes éprouvent l'épaisseur et la plénitude du vide : elles s'élancent toujours vers le « fond » pour disparaître, « s'abîmer », « s'éclipse[r] », pour laisser en « blanc » le « bleu » de l'étendue. La « mémoire » du locuteur s'y éploie, s'y ouvre, s'y délivre à vide. Les mouettes ponctuent une existence nue, tendue vers le « vide où pour un rien nous sommes infailliblement ramenés⁴²⁶ ». Pour revenir à la métaphore de la tapisserie, ce

⁴²³ Reverdy, Pierre, « *La tête pleine de beauté* » dans *Œuvres complètes, tome II, op.cit., Flaques de verre*, p. 538.

⁴²⁴ *Dans la foulée, op.cit.*, « *Ligne mouvante* », p. 36.

⁴²⁵ *À portée de la voix, op.cit.*, « *Cousu de fil blanc* », p. 57.

⁴²⁶ *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 57.

qui se trame dans ce texte, ce n'est pas l'enfantement du monde mais c'est plutôt, c'est encore, un monde, un « poème obnubilé[s], l'équivalent de rien⁴²⁷ ».

Par contraste, dans la prose « *De près comme de loin* », les murets qui affleurent à même le sol forment des attaches pleines. Les « cicatrices », les « coutures grossières » de pierre rattachent « hier » à « aujourd'hui »⁴²⁸, faisant surgir une trame é-mouvante. D'une part, les murets sont les plis accordant l'immémorial et le présent, permettant au contemplateur de s'épancher dans la « permanence⁴²⁹ ». D'autre part, en dessinant de multiples « lignes de fuite⁴³⁰ », les murets favorisent d'innombrables échappées au cœur même du « compartimentage de l'espace », et c'est une autre manière de couturer la finitude et l'infini, c'est-à-dire l'envers et l'endroit : ainsi le locuteur peut-il trouver sa « respiration élargie aux dimensions de l'espace.⁴³¹ ». À l'inverse, dans le poème en prose, « *Gris*⁴³² », les murets affectent plus favorablement la mémoire, pour dire l'é-motion qui enracine, de façon tout à fait labile, le locuteur dans l'étendue :

Jusque sous les sapins, là-bas, des murets hirsutes cloisonnent l'ombre, intimes tracés d'incertitude à enjamber dans le gris.

Place faite d'avance aux parcours à venir, de soir en soir, déplacés, ils se recourent.

Les coutures pierreuses, répondent à une aura de grisaille à laquelle elles s'accordent en mode mineur. Elles favorisent une expansion intérieure, labile, heurtée mais certaine, appelant l'élan de l'enjambée. Par leur biais, le locuteur glisse, non pas dans l'immémorial, ou dans le vide, mais dans le libre jeu processuel de la souvenance, libérée, allégée de tout ce qui ne satisfait pas au désir de « l'impossible ajustement⁴³³ » à l'allure de l'étendue. Les murets ont pour fonction de couturer l'étendue et aussi de relier le locuteur à une part insue* de lui-même.

Les coutures aussi bien que les lignes lient, délient, filent, fauflent de nombreuses manières de relation entre le déploiement de l'étendue spatio-temporelle et l'espacement de soi. Leurs voies circulatoires, leurs axes d'étirement constituent autant de glissées⁴³⁴ dans le processus de mise en œuvre du monde, ou autant d'échappées hors d'un espace limité : elles manifestent l'impossible distinction entre l'endroit et l'envers, entre le visible et l'invisible,

⁴²⁷ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps*, op.cit., p. 179.

⁴²⁸ *Muettes émergences*, op.cit., « De près comme de loin », p. 81.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 81.

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 81.

⁴³¹ *Ibidem*, p. 83.

⁴³² *D'un pas suspendu*, op.cit., « *Gris* », p. 54.

⁴³³ *Dans la foulée*, op.cit., « *Hier devant moi* », p. 53.

⁴³⁴ Voir dans le glossaire l'entrée "Glisser le monde".

entre la limite, la stabilité et l'illimitation, la dérobade, entre expansion vers l'à venir et ouverture sur le vide.

2.2. Subtilisations de l'étendue

Dans l'étendue, les éléments, les matières, les temporalités s'entrelacent, s'é-meuvent et se transforment. En analysant l'aura des textures lumineuses et colorées, nous avons insisté sur les phénomènes de volatilité mais aussi de compacités diaphanes. La notion de subtilisation prétend quant à elle rendre compte de la propension des choses et de l'étendue à l'envol et à la fluidité.

2.2.1. L'envol des choses immobiles

Il est, dans la poésie de Pierre Chappuis, fréquent « de voir ce qui était lié flotter, détaché et libre / dans l'espace. » (Rilke⁴³⁵). C'est surtout de cette « immobile voyageuse⁴³⁶ » qu'est la montagne qu'il sera question car nombre d'occurrences concernent son envol. Pour le poète comme pour H. Maldiney, la montagne « se donne comme un surgissement de l'inaccessible dans le proche absolu. Nulle proximité n'approche celle d'un lointain en suspens. Elle est proche parce que dans l'ouvert⁴³⁷ ». Déliée de son ancrage spatial, la compacité montagnaise se caractérise par l'allègement, l'exaltation, le retrait, l'évanouissement ou encore la dérive. Son envol signale parfois le courant vital, le flux respiratoire qui insuffle l'étendue, comme dans les peintures chinoises⁴³⁸.

La métaphore et l'isotopie⁴³⁹ de la montgolfière (ballon, aérostat) reviennent fréquemment sous la plume de l'auteur pour évoquer l'envolée de la montagne. Allègement,

⁴³⁵ Rilke, Rainer Maria, *Les Élégies de Duino et Les Sonnets à Orphée*. Traduction et Préface par Angeloz, J.-F. Paris : Garnier-Flammarion, 1992, I, p. 45.

⁴³⁶ *À portée de la voix, op.cit.*, « Montagne immobile », p. 32.

⁴³⁷ Maldiney, Henri. *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 145. Nous pourrions observer que la description que le philosophe propose de la montagne en suspens correspond étroitement aux évocations poétiques de Pierre Chappuis, à la sensation du dégagement de l'étendue dans l'ouvert. Ainsi s'exprime le philosophe : « Il arrive qu'une brume immense masque la base d'une haute montagne et que son sommet apparaisse en suspens dans le ciel, sans aucune liaison sensible avec le sol sous nos pas, ou bien il arrive qu'un sommet se dévoile en s'épanouissant verticalement en lui-même à travers la déchirure mouvante des nuages. Dans les deux cas, la montagne se donne comme un surgissement de l'inaccessible dans le proche absolu. Nulle proximité n'approche celle d'un lointain en suspens. Elle est proche parce que dans l'ouvert. »

⁴³⁸ En cela, l'imaginaire chappuisien a quelques affinités avec l'imaginaire de P. Jaccottet qui entrevoit « soudain le Mont Ventoux suspendu en l'air » (*Carnets, 1954-1957*, dans *Œuvres, op.cit.*, p. 408).

⁴³⁹ Dans le poème « *Mouvant immobile* » de *Distance aveugle (op.cit., p. 60)*, évoqué précédemment dans « L'entre du mouvement et de l'immobilité », la métaphore de la montgolfière n'est pas directement convoquée mais les marronniers n'en sont pas moins « Gonflés par le vent », émergeant du brouillard à la manière de « balles d'ombre dérivant vers la frange mouvante du large ».

flottement mobile ou immobile forment le halo sémantique distinguant la labilité propre à la montagne ou à l'étendue qui la porte. Ainsi, le fait que les « (*montagnes volent*)⁴⁴⁰ », ou bien que la « *Montagne vole*⁴⁴¹ » implique l'emportement ou la distension de tout l'espace :

Zeppelin déjà dans le soleil, émergeant sitôt le talus gravi, elle s'éloigne à mesure, blanche, neuve, oubliée pour disparaître derrière la forêt brumeuse. La neige ici se prend aux branches comme de la glu.⁴⁴²

L'apparaître montagneux (« émergeant ») et la révélation de sa proximité coïncident presque avec son échappée dans le double fond de l'étendue, « derrière la forêt brumeuse ». Sa légèreté, sa blancheur et sa propension à faire peau « neuve » semblent annoncer et presque justifier son oblitération. Glissant au second plan, « derrière », dans l'invisible, la montagne se dégage d'un « ici » voué à l'alourdissement, à « la glu ». Oublieuse d'elle-même autant qu'« oubliée », la montagne désigne une invisible ouverture, un insondable double fond dans l'étendue.

L'envolée montagnaise relève le plus souvent d'un glissement, d'un étirement expansif vers l'illimité, vers la profondeur du lointain. Dans le poème « *Cavaldrossa* », l'allègement exprime la félicité de la montagne, son ravissement comme si, par sa dilatation, elle gagnait à elle toute l'étendue :

Sereine

Comme s'élevant au loin dans le soir

Prenant le large

Épanouie, tendue dans le crépuscule.⁴⁴³

Le mouvement de déhiscence de la montagne est vertical (« s'élevant ») et aussi horizontal, orienté vers « le large » : fluidifiée, l'étendue est animée par un étrange courant. Ce trouble reflète le ravissement du locuteur dont le « désir s'ajuste » au « point de mire de la montagne »⁴⁴⁴ : ce dernier se figure emporté dans une pleine ouverture, c'est-à-dire dans la jouissance de l'inaccessible. À cet égard, il est intéressant de comparer ce texte avec tel poème non titré, extrait de *Comme un léger sommeil*. À la faveur d'une éclaircie, les « Montagnes [sont] heureuses / de prendre le large.⁴⁴⁵ ». Leur déplacement distend l'étendue, le lointain montagneux recule, tandis que l'« Ici », se rapproche, se resserre, s'avive dans le

⁴⁴⁰ *Comme un léger sommeil*, op.cit., (*montagnes volent*) », p. 63.

⁴⁴¹ *Distance aveugle*, op.cit., « *Montagne vole* », p. 72.

⁴⁴² *Ibidem*.

⁴⁴³ *Moins que glaise*, op.cit., p. 97.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 96.

⁴⁴⁵ *Comme un léger sommeil*, op.cit., (poème non titré), p. 74.

fracas et dans l'agitation des oiseaux « rameut[a]nt l'espace ». Cette figure de l'emportement montagnoux renoue avec l'idée d'ouverture, mais de manière spécifique : le poète veut rendre sensible une double cinétique d'étendue, étirée entre expansivité et contraction.

Toutefois, l'envolée montagnouse peut aussi tenir d'un suspens, d'un flottement, plutôt que d'une dérive. « C'est leur légèreté de buée qui m'obsède⁴⁴⁶ » écrit P. Jaccottet : ce goût est, indéniablement, partagé par Pierre Chappuis, comme le montre ce poème dans lequel la montagne « s'immobilise / dans sa nacelle de brume » (*Comme un léger sommeil*⁴⁴⁷). Celle-ci est dépeinte comme « Tôt amarrée / à la barrière du soir. » et n'est pas absolument coupée de tout ancrage dans l'étendue. La différence est décisive : son envol vient surprendre « le soir » en un suspens hésitant. De fait, le sens de l'adverbe « Tôt » fait osciller l'allure temporelle de l'étendue entre la promptitude de l'immobilisation, de l'imminence du « soir », et l'attente : la montagne, par avance, s'assurerait-elle, se fixerait-elle ? En substance, l'ouverture spatio-temporelle ressortit à un creux dans la durée.

Fréquemment, c'est l'ensemble de l'étendue spatio-temporelle qui tend à se volatiliser avec l'envol de la montagne. De ce mouvement de subtilisation se libère, par exemple, la délicate saveur de l'aurore :

Hivernale (*ses teintes : leur saveur dans la bouche, discrète, ou bien laurier*), est-ce la montagne qui peu à peu, allégée, s'élève ?
Ou la première rougeur du matin.⁴⁴⁸

L'énoncé parenthétique redouble sur la page ce soulèvement de la montagne qui constitue le cœur subtil, ténu et insaisissable, de l'étendue matinale.

Dernièrement, envisageons l'évocation d'une subtilisation plus complexe que l'envol, à partir du poème « (*miroir en biseau*)⁴⁴⁹ ». La première strophe indique que,

Poreuses, vaporeuses,
les montagnes prennent du champ.

Le glissement paronymique, le mouvement de balancement créé par la virgule induisent un tiraillement entre l'autre et le même, soulignant et l'inconcevable subtilisation des montagnes, et le caractère insensible de l'altération qui a eu lieu. « Poreuses », les montagnes se seraient d'abord imprégnées d'une étendue fluide pour ensuite se dilater et se volatiliser, s'évaporer en elle. La fulgurance du heurt entre concrétude perméable, immatériabilité et, dans le second vers, éloignement rendent incertaine la présence des reliefs.

⁴⁴⁶ Jaccottet, Philippe, *Œuvres, op.cit., La promenade sous les arbres, « L'approche des montagnes »*, p. 102. À la différence de P. Jaccottet, Pierre Chappuis ne fait jamais de la montagne une des « créatures divines endormies autour de nous » (*Ibidem*).

⁴⁴⁷ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, (poème non titré), p. 59.

⁴⁴⁸ *À portée de la voix, op.cit.*, « *Ou bien laurier* », p. 9. Seule la première unité intermédiaire du poème est citée.

⁴⁴⁹ *Pleines marges, op.cit.*, « (*miroir en biseau*) », p. 29.

La subtilisation montagnaise, manifeste aussi l'aisance avec laquelle l'imaginaire poétique imprègne une réalité et un langage devenus euphoniques. Déniant toute substantialisation, la labilité des montagnes peut aussi être conçue comme un idéal de co-imprégnation⁴⁵⁰.

Remarquons, pour conclure, que si l'envol vertical est le plus souvent associé à la montagne, il concerne aussi les coteaux⁴⁵¹, la forêt⁴⁵² ou encore les tilleuls⁴⁵³. Ces derniers s'allègent comme « – montgolfières en fleurs – », libèrent l'avenue et l'entraînent dans leur floraison, dans leur « senteur » volatile, et cette même efflorescence se subtilise au contact de la pâleur des « nuages ». L'expansion ainsi dépeinte procède et de l'étirement horizontal des arbres de l'avenue, et de leur élancement vertical. Amarrée aux tilleuls, c'est l'ensemble de l'étendue qui s'émancipe doucement. Ainsi sommes-nous conduits à explorer maintenant la manière dont l'étendue privée d'ancrages verticaux se libère dans une manière d'expansion spatio-temporelle fluide et volatile.

2.2.2. L'emportement des choses et de l'étendue dans la fluidité aérienne

L'oxymore « fluidité aérienne » ne désigne pas une résolution dialectique entre les matières élémentaires mais elle caractérise une manière d'expansion. Celle-ci se rapporte notamment à l'impression que les choses et l'étendue dérivent. Tel est le cas de la plaine du poème « *Image ou lieu*⁴⁵⁴ » : flottante, « légère et quittant le bord », la plaine glisse toujours « hors de portée ». Mais, plus encore que le glissement labile et uniforme de l'étendue, la fluidité volatile configure aussi la sensation d'une réalité ambiante, à la fois palpable et insaisissable, s'épanchant sans heurt au gré d'un laisser-aller changeant, fluctuant.

Premièrement, la fluidité aérienne confère à l'expansion spatio-temporelle une allure sensiblement ondoyante et une substance parfaitement insaisissable. La nuit, insondable, se prête particulièrement bien à ce travail poétique sur la labilité : le poème « *(sans date)*⁴⁵⁵ » évoque par exemple « la nuit, insaisie / [qui] luit comme une eau ». La fluidité relève encore d'une manière de pénétration progressive, ondoyante et lactescente, comme dans le poème

⁴⁵⁰ Dans la troisième partie sur la poétique de la labilité, cet aspect sera développé, les « Montagnes de songe, de brume » se trouvant dans la dernière strophe, associées aux « mots délestés de leur sens. ».

⁴⁵¹ Dans le poème « *Page blanche* » (*Distance aveugle, op.cit.*, p. 101), le « coteau » se « gonfle comme une voile » ; dans « *Arrière-saison* » (*Ibidem*, p. 67), le coteau embrumé est « (*aérostat, montgolfière de novembre*) ».

⁴⁵² Dans le bruissement lumineux, la « Forêt [est] ailée » (*Entailles, op.cit.*, p. 64).

⁴⁵³ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, I, (poème non titré), p. 22.

⁴⁵⁴ *Distance aveugle, op.cit.*, p. 110.

⁴⁵⁵ *Décalages, op.cit.*, III, 9, (pages non numérotées).

« Méandres et vallonnements⁴⁵⁶ ». La « nuit laiteuse » glisse, traverse l'étendue spatio-temporelle en une expansion ondoyante, et selon un régime d'assimilation acousmatique :

Méandres et vallonnements, d'écho en écho, silencieusement, toute parole bue par la nuit laiteuse aérienne et bleuté.⁴⁵⁷

La fluidité est liée à l'expansion graduelle et fluctuante de l'étendue, tant au regard des reliefs qu'en matière acousmatique puisque l'ondulation procède « d'écho en écho ». La formulation « toute parole bue » est tout à fait remarquable : outre le fait qu'elle renvoie à l'isotopie de la fluidité, elle associe l'épanchement nocturne à une écoute passionnée, à une délectation savoureuse de la « parole » obscure de la terre – parole qu'elle avale, qu'elle aspire par goulées, de dépressions en éminences et « d'écho en écho ». La fluidité aérienne traduit ici la sensation d'un corps à corps, d'une étreinte vers laquelle tend par ailleurs le locuteur : « tu glisses dans le lait de la nuit, confondue avec elle⁴⁵⁸ », s'entretient-il.

D'une certaine manière, la fluidité aérienne est une ardeur sensuelle, articulant les mouvements de pénétration les plus lestes, les plus subtils avec une certaine propension à l'abandon, celui-ci gagne néanmoins l'étendue et la porte à se laisser imprégner. L'espace-temps ainsi conçu est une pure cinétique de subtilisation, un ensemble de processus d'involutions, une cohésion de substances associées dans une transformation toujours en cours. Précisons les contours de ces dynamiques combinatoires à partir de quelques phrases extraites de « *Comme si, heureux...*⁴⁵⁹ ». L'énonciateur évoque l'expansion du « jour » « se coula[n]t dans la prairie où dominant la marguerite et la sauge. »⁴⁶⁰. Fluide et aérienne, la pénétration du jour opère « par ondes, [par] bouffées d'inégales intensité⁴⁶¹ » : cette expansion fluctuante et lumineuse est liée à la « chaleur », aux parfums des fleurs et des « acacias⁴⁶² », ainsi qu'aux ondoiements du vent dans les herbes⁴⁶³, ou bien encore à la dissémination des fleurs qui dessinent des voies sinueuses dans la prairie :

Ou bien (mais ce parfum, cette blancheur par grappes), ou bien flotte à la surface des eaux, défaite, en partie engouffrée, une guirlande de marguerites que ne lierait plus la hampe bleue des sauges.⁴⁶⁴

L'ondoyante et fluctuante subtilisation ressortit à des échanges complexes. Dans la phrase liminaire, le jour se répand, se glisse à même la prairie alors que, dans la phrase ci-

⁴⁵⁶ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps, op.cit.*, pp. 54-56.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 54. Il s'agit de la phrase liminaire du poème.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 55. Nous réservons l'analyse de l'approche amoureuse pour la troisième partie.

⁴⁵⁹ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps, op.cit.*, pp. 62-63.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 62.

⁴⁶¹ *Ibidem*.

⁴⁶² *Ibidem*, p. 63 (« une odeur d'acacias »).

⁴⁶³ *Ibidem*, p. 63 : « Où se creusaient des fossettes, où se marquait, au gré d'un vent imperceptible, une trace, l'herbe déjà se redresse. ».

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

dessus, la prairie est mouvement d'« eaux ». Donc, la fluidité gagne l'étendue par en-dessus comme par en-dessous (le flux du jour aurait-il imprégné et submergé la terre ?), ne laissant surnager que les blancheurs et bleuités florales. Ces rubans de fleurs sont comme flués et déliés (« ne lieraient plus ») par des courants contraires. Le flottement embrasse tout, choses, matières et nappes chromatiques ; il paraît même transporter le volatile « parfum » des marguerites.

Notons que la pénétration fluide et aérienne opère pour l'étendue, comme pour le locuteur. Le poème justement intitulé « (*appel d'air*)⁴⁶⁵ » présente « Lac et ciel à l'unisson / liquides ». Or cette subtilisation réciproque pénètre le sujet lui-même d'une bien étrange façon :

Par le moindre interstice
le jour m'investit,
bourgeonnant.

La porosité, la perméabilité du poète se rapprochent de celles de l'un de ses inspirateurs, Pierre Reverdy. À propos de la poésie de ce dernier, André du Bouchet note que la réalité fluide « fuit à travers l'homme comme un crible mouvant ⁴⁶⁶ ». C'est indéniablement ce qui est ci-dessus exprimé. Ciel, lac et énonciateur vibrent « à l'unisson » gagnés par un même « *appel d'air* », tous traversés par le courant respiratoire de l'étendue⁴⁶⁷.

Deuxièmement, fluidité et volatilité tendent l'étendue entre des cinétiques tout à fait remarquables lorsqu'elles impliquent à la fois la profondeur et le flottement en surface. Dans la note intitulée « *Profondeur*⁴⁶⁸ », Pierre Chappuis s'exprime sur le rapport à l'abîme. Afin d'éclairer notre prochaine lecture, relevons certaines des considérations autoriales :

Approfondir [...] Oui, mais glisser à la surface, crainte de *s'enfoncer*, de *s'appesantir*, de *s'embourber* ?
n'offrir, ne rencontrer qu'une résistance moindre ?
C'est le vol de l'oiseau dominant – sans l'ignorer – l'abîme.

L'appréhension et l'approfondissement du rapport à l'étendue relèvent d'une immersion et d'un glissement à la fois fluides (« à la surface ») et aériens (le modèle de l'oiseau). Or, si la fluidité est promesse d'enveloppement, elle est également menace d'engloutissement, menace sensible dans le poème dont le titre est « *Fatalité de l'eau*⁴⁶⁹ ». Aussi, la subtilisation relevant, et de la fluidité, et de la volatilité, apparaît comme une réponse

⁴⁶⁵ *Pleines marges*, *op.cit.*, « (*appel d'air*) », p. 40.

⁴⁶⁶ André Du Bouchet, *Aveuglante ou banale, essais sur la poésie*, *op.cit.*, « *Envergure de Reverdy* », pp. 47-63.

⁴⁶⁷ Dans la note intitulée « *Baroquisme* » (*La Preuve par le vide*, *op.cit.*), l'auteur évoque la « respiration, la vie de l'eau », p. 83.

⁴⁶⁸ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « *Profondeur* », p. 131.

⁴⁶⁹ *Le Noir de l'été*, *op.cit.*, « *Fatalité de l'eau* », pp. 31-33.

à ce vœu de « glisser », porté par la profondeur du monde. Venons-en maintenant à l'analyse de l'étendue nocturne de « (décembre)⁴⁷⁰ » :

la nuit même se froisse
silencieuse

des étoiles montent des profondeurs
des lunes d'eau, des bulles

l'arc tendu au-dessus du vide
ne se relâche

La texture aérienne nocturne s'apparente d'abord à un tissu plissé. Dans les premiers vers, le plissement se fait entendre grâce aux consonnes sifflantes et aux nasales. Puis, la texture se subtilise, se fluidifie, donnant à éprouver un remuement latent : viennent sourdre et flotter en surface, « au-dessus du vide », des « lunes d'eau, des bulles ». Donc, sur une surface horizontale, dans l'envergure dynamique et astrale d'un « arc », les cinétiques célestes et abyssales s'abouchent, se recourent. Dans son expansion, la « nuit » glisse en s'appuyant sur des courants fluides et aériens essentiellement subjacents, de la même manière qu'opère « l'oiseau dominant – sans l'ignorer – l'abîme »⁴⁷¹.

Troisièmement, il nous faut insister sur l'idée que la fluidité aérienne emporte, et l'étendue, et le locuteur. Ainsi, la mise en tension du drap de « fraîcheur » de l'été, note le locuteur :

Me porte
– infime renflement –
l'aller et le retour de l'eau.⁴⁷²

D'une certaine manière, ce tissu, cette force souple qui se déploie au-dessus de rien, rappelle « l'arc tendu au-dessus du vide » du précédent exemple. Il s'agit, ici comme ailleurs, de fluer, de flotter à même l'expansion vacante et pleinement caressante d'une atmosphère spatio-temporelle inassignable. En revanche, si l'allure nocturne, « mouvante, fluide », devient une matière « massive, murale, colossale », le laisser-aller fluctuant de l'étendue ne peut plus opérer⁴⁷³.

La labilité colore et *in-forme* l'appréhension de l'espacement des choses, des matières et des substances de l'étendue. Elle remet en cause la vision essentialiste des choses et de l'étendue, celles-ci s'émancipant de leur nature pour s'éprouver autres, autrement, dans des allures, des tensions, des é-motions : l'espace-temps se trame, se déploie comme un flux à la fois aérien et fluide, telles sont ses manières. Mais l'influx de l'étendue emprunte aussi ses

⁴⁷⁰ *Décalages*, *op.cit.*, II, 3, (pages non numérotées).

⁴⁷¹ Renvoi à la citation de la note « Profondeur », in *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 131.

⁴⁷² *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, « (limite du silence) », p. 16.

⁴⁷³ *Ibidem*, (poème non titré), p. 66.

processus et ses forces cinétiques aux ponctuations visuelles ou acousmatiques, à leurs relations implexes et rythmiques.

2.3. Cinétiques acousmatiques, musicales et rythmiques de l'étendue

Pour dire à quel point les choses sont labiles et propres à se subtiliser, à se volatiliser, le poète dépeint parfois l'étendue comme une pure mouvance acoustique ou acousmatique, l'acousmate étant défini par Patrick Quillier comme « un son ou bruit perçu sans qu'on en saisisse la cause⁴⁷⁴ ». Cette mouvance est fréquemment innervée par un rythme, ayant ou non une dimension musicale. Sauf exception, l'étendue acousmatique ne se rapporte pas à une voix musicale ou chantante : elle est portée par des rumeurs et des voix multiples. Posant la dimension acousmatique comme essentielle à la création, à l'analyse ou à l'écoute poétiques, P. Quillier met en évidence plusieurs traits propres à éclairer l'analyse du déploiement des étendues poétiques chappuisiennes. Premièrement, l'acousmate peut être compris comme un dispositif d'écoute du monde⁴⁷⁵, les sensations auditives en manifestent l'épaisseur et la profondeur par ailleurs insaisissables. Deuxièmement, l'acousmate opère comme une configuration embrassant à la fois ce qui est audible du dehors, et ce qui retentit dans le for intérieur du poète. Auquel cas, l'espace acousmatique fonctionne aussi comme un prisme temporel, mais pour une étendue étrangement délivrée du temps. Il est l'énergie, « le mouvement et la vibration, et le corps, et la caisse de résonance⁴⁷⁶ » d'une étendue (se) déployant comme le « creuset mouvant et émouvant de la mémoire⁴⁷⁷ » (P. Quillier).

Au sens deguyen⁴⁷⁸, l'acousmate ressortit à l'un des « diastèmes » de l'étendue parce qu'il s'instaure comme un « tenseur de monde », qui « (s)pacifie » l'être-en relation des choses du monde. Enfin, le poème de Rilke intitulé « *À la musique*⁴⁷⁹ » porte à entrevoir l'acousmate comme la conversion et l'élargissement d'un sentiment qui refuserait de se

⁴⁷⁴ Quillier, Patrick, « *Sur la polyglossie créatrice de Fernando Pessoa : ses poèmes français* », *Babel*, 18, 2008, pp. 83-105.

⁴⁷⁵ Quillier, Patrick, « L'esprit coule de source. Entretien acousmatique avec Boris Gamaleya », *Phoenix*, n°5, 23 janvier 2012, pp. 47-57.

⁴⁷⁶ Quillier, Patrick, « *Eugénio De Andrade, entre lumière et silence* », préface à Andrade, Eugénio de, *Matière Solitaire* suivi de *Le poids de l'ombre* et de *Blanc sur blanc*. Paris : Gallimard, Poésie/Gallimard, n°395, 2004, p. 17.

⁴⁷⁷ Patrick Quillier postule notamment que « la rumeur de la mémoire » se donne à entendre comme un phénomène acousmatique dans « *À l'écoute avec Frédéric Jacques Temples* », in *Frédéric Jacques Temple, l'aventure de vivre*, colloque C.T.E.L. à Saorge et Aiglun, 30 nov.-1er déc. 2007, sous la direction de Béatrice Bonhomme, Laure Michel, Patrick Quillier et Cécile De Bary, *Loxias 21*. Disponible à l'adresse suivante : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html/index.html?id=2404>

⁴⁷⁸ Deguy, Michel, *La Poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*, op.cit., p. 129.

⁴⁷⁹ Rilke, Rainer Maria, *Poèmes épars*, op.cit., pp. 98-99.

focaliser⁴⁸⁰ pour s'ouvrir à « l'intime [qui] nous entoure »⁴⁸¹, au *Weltinnenraum*. Le retentissement acousmatique révèle au poète des sensations, des impressions, une énergie vibratoire qui ne lui appartiennent pas en propre. Y. Bonnefoy éprouve, dans le bruit des gouttes de l'averse « frappant quelque toit ou vitre tout près de nous », « l'Un du monde s'ouvrant »⁴⁸². Par contraste, l'expérience du locuteur chappuisien suggère parfois l'intuition d'une ouverture, mais le mouvement est bien plus fragile.

Les premières analyses porteront sur les cinétiques acousmatiques de l'étendue, elles permettront de définir ensuite la notion de cinétique rythmique à l'appui des réflexions de Paul Valéry. Partant, nous pourrions préciser comment le poète neuchâtelois confère un caractère rythmique à la mouvance des choses et, corollairement au déploiement de l'étendue.

2.3.1. Cinétiques acousmatiques de l'étendue

Fréquemment, l'expansion sonore confère sa tessiture et son ampleur à une étendue dont les contours sont incertains. Voilà l'un des traits majeurs du travail poétique sur le son qui *é-meut*, au sens étymologique du terme, qui met en branle un espace inassignable. C'est ce dont rend compte le neuropsychiatre Erwin Straus, pour qui le son « remplit et traverse l'espace, annule les différences de lieu » et « contraint tout le monde à participer à sa propre mouvance »⁴⁸³. Dans les poèmes de Pierre Chappuis, le déploiement sonore n'annule pas nécessairement les repères spatiaux du proche ou du lointain ; en revanche, il en rend l'appréhension nulle. L'ondolement expansif des sons traverse et emporte en lui le locuteur textuel. Toutefois, nous nous éloignerons du propos de Straus, pour nous rapprocher de celui de P. Quillier, en montrant que l'étendue acousmatique ne procède pas simplement de la perception synesthésique : le poète suggère parfois des mouvements d'expansion silencieux, l'étendue émergeant alors de manière harmonique à partir de résonances et d'échos intériorisés.

Une déflagration sonore suscite toujours le mouvement de participation de l'ensemble des choses dans l'étendue. La dimension acousmatique renvoie à une étendue où « tout respire

⁴⁸⁰ *Ibidem* : « Sentiments, mais pour qui changés ? / En quoi ? En paysage pour l'ouïe. ».

⁴⁸¹ *Ibidem*.

⁴⁸² Bonnefoy, Yves, *L'Alliance de la poésie et de la musique*. Paris : Galilée, Lignes fictive, 2007.

⁴⁸³ Henri Maldiney cite l'ouvrage de Straus intitulé *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* (1935) dans son essai *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 141.

avec tout, où tout « con-spire », indique P. Quillier, faisant référence à Leibniz⁴⁸⁴. C'est très exactement ce qu'interroge le poème significativement intitulé « *(un tout)*⁴⁸⁵ » :

Clocher, saules,
rive ébréchée.

Des cris d'enfants
lumineusement éclatent.

Impalpable remue-ménage.

Initialement, le procédé d'énumération disperse des choses qui n'engagent pas de résonances particulières. Sont seulement suggérées quelques lignes structurantes : les élancements verticaux du « clocher », des arbres, l'étirement horizontal des « rives », et les formes courbes avec les touffes des « saules », pleurant, peut-être, au bord de l'eau. L'illumination de l'étendue tient aux ondes de choc, aux vibrations suscitées par les « cris » enfantins. L'effervescence s'apparente à une mise en tension, une mise en résonance harmonique, dont les éléments concourent à former une unité, « *un tout* », certes, mais celui-ci est désordonné, confus. Pour renouer avec la pensée de Straus, l'étendue conquiert de manière acousmatique une profondeur (le son la « remplit ») qui l'é-meut entièrement, l'emportant en « sa propre mouvance », en un « palpable remue-ménage ». La tension acousmatique délie l'étendue de cet espace incohérent dans lequel rien ne s'agrégait. Reste que l'unité relève simplement de l'intuition. Néanmoins, du fait de la résonance des « cris d'enfants », l'étendue s'éveille, s'enflamme, renaît de ses cendres.

L'harmonique expansion des choses peut encore opérer par un dédoublement de résonances, le phénomène que nous allons analyser ne correspondant pas à l'annulation des distances⁴⁸⁶ mais à leurs vibrations réciproques. Le titre, « *(pivert et pluie)* », fournit à lui seul quelques indices relatifs à cette cinétique acousmatique. Il articule deux éléments, deux manières de déploiement sonore :

Surgeonne par intermittence
au-dessus de nos têtes
un sourd martèlement.

En contrepoint :
ruissellement perçu légèrement,
l'oreille tendue.⁴⁸⁷

⁴⁸⁴ Quillier, Patrick, « *À l'écoute avec Frédéric Jacques Temples* », références citées. Disponible à l'adresse suivante : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html/index.html?id=2404>

⁴⁸⁵ *Pleines marges, op.cit.*, « *(un tout)* », p. 59.

⁴⁸⁶ E. Straus postulait que le son pouvait « annuler les différences de lieu » (citation liminaire).

⁴⁸⁷ *Mon Murmure, mon souffle, op.cit.*, p. 34.

Le déploiement du poème sur la page fait résonner, de part et d'autre du ponctème blanc, deux expansions sonores qui ne s'accordent que par contraste, par « contrepoint ». L'étendue est espacée, fluée et soulevée par deux ondes ; l'une prédomine, discontinue et grave, tandis que l'autre est continue et légère. À cause de leurs différences, ces deux bandes sonores instaurent, à défaut d'harmonie, une mise en équilibre, une mise en tension de l'étendue.

Qu'elle soit ou non bipolaire, la cinétique acousmatique ne recoupe pas toujours des expressions sonores définies. Dans le poème « (*espace sonore*)⁴⁸⁸ », l'expansion spatio-temporelle est présentée comme une aura vibratoire mettant en rapport le proche et le lointain, en termes d'espace, de durée et de retentissements sonores, et ce pour les envelopper :

Tendu tout le jour,
l'arc de l'été
– bruits et sons en écho –
joint les extrêmes.

Immobilité de la chaleur.

La résonance s'intériorise⁴⁸⁹ en même temps que s'évide l'étendue : le jour se déploie, se prolonge, en résonnant et ricochant à partir de phénomènes indistincts et apparemment dépourvus d'harmonie (« bruits et sons »). La cinétique est insaisissable, se nourrissant de manière acousmatique de l'énergie lumineuse et de la « chaleur » de l'« été ». Finalement, elle semble même s'exténuer dans l'« [i]mmobilité ». Dans ce poème, les choses, obliées, ne font pas unité ; seule l'invisible axe énergétique de l'« arc » embrasse les moindres « bruits », les conduit insensiblement pour les rapporter les uns aux autres. Voilà précisément ce qui distingue la cinétique acousmatique de l'expansion musicalisée qu'il nous faut à présent aborder.

2.3.2. *L'expansion musicalisée de l'étendue*

Dans « *Poésie pure*⁴⁹⁰ », Paul Valéry précise les liens qui peuvent unir l'émotion poétique et le déploiement sonore de l'étendue. Il indique :

L'émotion purement poétique « tend à nous donner le sentiment d'un monde (d'un *monde* dans lequel les événements, les images, les êtres, les choses, s'ils ressemblent à ceux qui peuplent le monde ordinaire, sont, d'autre part, dans une relation inexplicable, mais intime, avec l'ensemble de notre sensibilité). Les objets et les êtres connus sont en quelque sorte – qu'on me pardonne l'expression – *musicalisés* ; ils sont devenus résonnants l'un par l'autre, et comme *accordés* avec notre propre sensibilité.

⁴⁸⁸ *Pleines marges, op.cit.*, « (*espace sonore*) », p. 65.

⁴⁸⁹ « Tout ce qui s'intériorise change de nature : le son devient silencieux ; le visuel devient invisible », affirme justement Bernard Noël dans *Le Livre de l'oubli* (Paris : P.O.L., 2012, p. 65).

⁴⁹⁰ Valéry, Paul. *Œuvres*. Tome I. Édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 1459.

L'approche valéryenne est fondée sur l'idée de résonance intérieure, comme celle de Rilke pensant la musicalité comme « tension d'un mouvement infini⁴⁹¹ » prêt néanmoins à s'évanouir⁴⁹². Ces approches nous semblent faire écho à la poétique du paysage dans l'œuvre de Pierre Chappuis.

L'isotopie musicale est le plus souvent convoquée par le poète pour évoquer les foyers mouvants qui font retentir l'étendue. Les éclats des choses se prêtent à la métaphore musicale qui suppose parfois une certaine harmonie. Telle apparaît la luminosité solaire dans le poème « *À la diable*⁴⁹³ » : « Plus tard, balayée la grisaille : tout scintillations, les cuivres. ». Le deux-points répond à l'explosion de lumière quand les « cuivres » disent les éclats du jour ainsi que leur expansion vibratoire, comme si la lumière faisait résonner l'étendue. Au regard de cette occurrence, la remarque de Straus s'ajuste parfaitement : le son « annule les différences de lieu ». Nous reprenons volontiers le singulier du substantif « son », puisque l'expansion musicale tend vers la cohésion : si le poète évoque une pluralité d'instruments, leur tonalité est indifférenciée, et leurs reflets dorés ou rougeoyants sont propagés sur la totalité de l'étendue (« tout scintillation », au singulier). Quand l'unité d'ensemble n'est pas aussi prégnante, la suggestion d'une cohésion harmonieuse peut être interrogée selon d'autres procédés. Par exemple, le poème « *(parmi la rosée)*⁴⁹⁴ » dépeint la « joyeuse verroterie » matinale comme une expansion, certes désordonnée et ténue, mais touchant à l'idée d'unisson. De fait, le soulèvement spatio-temporel opère, « – Comme si clarines et clochettes... – ». La dispersion scintillante de l'aurore dans la rosée est rendue sensible par le suspens de la ponctuation qui suggère une étendue se délivrant d'elle-même, selon le mode de la résonance. Par ailleurs, son déploiement est plutôt euphonique, du fait de l'articulation entre l'hyperonyme « clochettes » et l'hyponyme « clarines », et aussi grâce aux tintements phonétiques en [k], [l], [i]. Enfin, la cinétique spatio-temporelle est musicalisée encore quand la sensation du « picotement sonore » de l'air froid s'accorde avec l'envolée des grains de neige, « Telles les notes d'un violon heureuses de s'égailler, s'évanouir à l'extrême de

⁴⁹¹ Rilke, Lettre du 28 février 1921 à Baladine Klossowska, citée par Karine Winkelvoss dans *Rilke, la pensée des yeux. Préface de Georges Didi-Huberman*. Asnières : PIA, 2004, p. 131.

⁴⁹² Rilke, *Worpswede* (monographie consacrée au peintre Hans am Ende : « Hans am Ende peint de la musique et le paysage dans lequel il vit agit sur lui musicalement [...] C'est pourquoi le paysage déborde au-delà de toute mesure et que ses formes, quoique vigoureuses et réelles, ont pourtant quelque chose d'inachevé : comme si elles voulaient continuer encore de croître pour atteindre, comme toute forme en musique, un point de tension extrême, et puis briser là, se dissoudre, entamer une nouvelle vie. ». En ce sens, la musicalité recouvre une intuition de l'illimité.

⁴⁹³ *À portée de la voix, op.cit.*, « *À la diable* », p. 52.

⁴⁹⁴ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, « *(parmi la rosée)* », p. 61.

l'aigu. »⁴⁹⁵. Notons, à propos de ces deux dernières occurrences, la propension de l'expansion musicale à s'exhaler dans le silence, comme si celui-ci manifestait l'acmé retentissante de l'aura.

Par ailleurs, ce sont les reliefs qui, s'ils sont souples, étirés horizontalement plutôt que verticalement, s'accordent musicalement, tendus vers l'expansion, mais menacés de disparition. Dans la prose « *À contre-jour* », le poète évoque le crépuscule :

Le brouillard – fraîcheur ! – répandu comme un lait dans les combes orientées parallèlement en perpétue, à demi-étouffées seulement, la splendeur. Entre elles, l'échine hirsute des collines basses, tassées sur elles-mêmes, porteuses de nuit. Des unes aux autres naît une musique muette à l'unisson des graves et des aiguës, nappe de silence légèrement rose et bleutée, propice – et cependant le cœur est près de se serrer –, tout à la fois poignante et apaisante, en train déjà de s'assombrir.⁴⁹⁶

Les contrepoints chromatiques, les frôlements de matières expansives, l'insufflation fraîche et nébuleuse donnent lieu à l'expression d'un émerveillement qui est immédiatement mis en tension avec l'angoisse de la disparition. Le prolongement des « collines » par répons, modulations et contrastes formels, chromatiques ou acousmatiques, rapporte le poète à l'idée d'une « musique fuguée⁴⁹⁷ » dans laquelle les variations importent plus que le tempo. En somme, l'étendue est une ouverture réitérée, mais fragile, et si elle ne parle pas, elle exprime quelque chose comme des accords procédant d'un certain équilibre, d'une fluide aisance de mouvement. L'expansion et la circulation des matières et des manières, des flux, est présentée comme une échappée dont le processus dépend d'un jeu de rappels et de différences, par continuité et par rupture. Chaque colline quitte la précédente et se rapproche de la suivante, les unes et les autres se fuyant autant qu'elles s'accouplent. L'approche rappelle, lointainement peut-être, l'idée de Valère Novarina pour qui la pensée, fuguée, n'a pas seulement à voir avec le théorique, avec le conceptuel : « Penser, [écrit-il], c'est émettre des figures dans l'espace, lier et délier des nœuds rythmiques : accords, désaccords, contre-sujets, contrepoints⁴⁹⁸ ».

Parallèlement, en considérant le recueil *Dans la lumière sourde de ce jardin d'hiver*, force est de constater à nouveau que l'étendue musicalisée ne procède pas uniquement de l'expansion de l'étendue, mais aussi de sa mise en tension avec des limites spatiales. Dans le poème « *Zone franche*⁴⁹⁹ », la métaphore musicale se rapporte au déploiement forestier : « Des colonnes, des sons, une forêt de sons flûtés ; clairs (*ouïe autant que regard*) viendraient

⁴⁹⁵ *À portée de la voix, op.cit.*, « Voix à venir », p. 53.

⁴⁹⁶ *Muettes émergences, op.cit.*, p. 49.

⁴⁹⁷ *Muettes émergences, op.cit.*, « Causse », p. 234.

⁴⁹⁸ Novarina, Valère, Dubouclez, Olivier, *Paysage parlé*. Chatou : Les Éditions de la Transparence, 2011, p. 160.

⁴⁹⁹ *Dans la lumière sourde de ce jardin, op.cit.*, « Zone franche », pp. 21-23. Toutes les citations relevées proviennent de la page 22.

s'immobiliser à la lisière du silence. ». L'impression euphonique est due aux infinies vibrations et nuances chromatiques, aussi bien qu'à la mise en équilibre des perceptions sensorielles. Il est difficile ici de parler de synesthésie, le silence forestier est musical mais son expansion résonne de figures, de couleurs, de vibrations lumineuses. Toujours est-il que l'« arc » musical embrasse l'étendue. À l'inverse, dans les poèmes suivants, respectivement intitulés « *Si Scelsi* » et « *Violoncelle seul* »⁵⁰⁰, l'expansion musicale s'émancipe de l'envergure du lieu pour ne plus tenir qu'à un fil à ce qui « environne » le locuteur.

À la lumière des précédentes remarques, il reste à noter que la musicalité, qu'elle intéresse l'expansion lumineuse ou celle des reliefs, n'est généralement pas mobilisée pour suggérer le déploiement rythmique de l'étendue, mais plutôt pour souligner des vibrations et des variations, en particulier quand elles sont microtonales. De fait, dans la prose « *Burins*⁵⁰¹ », Pierre Chappuis associe le « Lyrisme *mouvant* » des intrications et des variations de « traits », de « lignes droites, ou brisées, ou courbes » à « la mouvance, la respiration des sons » dans les *Bagatelles* d'Anton Webern et les *Microludes* de Györg Kurtag. Or cette qualité *fuguée* de l'expansion spatio-temporelle concerne l'idée de l'inachèvement : le paysage n'est pas saisissable, le déploiement de l'étendue en creuse un manque radieux, c'est-à-dire une perspective sans fin que traduit l'idée de musique fuguée. À présent, il nous faut donc distinguer l'expansion musicalisée de l'étendue de son appréhension rythmique.

2.3.3. *L'appréhension rythmique de la mouvance de l'étendue*

Le poème « (*nouvel effet de nuages*)⁵⁰² », évoquant l'expansion des nuages, « traînards » « malgré l'espace rétréci », constitue un exemple singulier. C'est le resserrement de la réalité ambiante qui semble justement requérir la métaphore musicale rythmique :

Dans l'échancrure du vent
bat – nullement pour eux –
le métronome de la pluie.

La convocation de l'instrument de mesure intervient pour mettre en tension l'idée de la monotonie de la pluie et celle d'une alternance entre les flux du vent et de la « pluie ». Mais l'essentiel est, selon nous, que le poète distingue (« nullement pour eux ») l'expansion nuageuse, alentie, désordonnée (leur « débandade », dans le précédent ensemble strophique) de la cadence de la « pluie ». Ce serait donc le désaccord du déploiement spatio-temporel qui

⁵⁰⁰ *Dans la lumière sourde de ce jardin, op.cit.*, « *Si Scelsi* », pp. 24-25 et « *Violoncelle seul* », pp. 26-28.

⁵⁰¹ *De l'un à l'autre, op.cit.*, pp. 44-45.

⁵⁰² *Pleines marges, op.cit.*, « (*nouvel effet de nuages*) », p. 76.

conduirait à l'appréhension rythmique de l'étendue. Autrement dit, le paradoxe réside dans le fait que l'étendue s'instaure rythmiquement précisément quand elle déroge à la régularité. C'est effectivement ce que nous observerons : la sensation d'une ponctuation qui échappe à la régularité parfaite fait surgir l'intuition rythmique.

Dans ses notes sur le « *Temps*⁵⁰³ », Paul Valéry explique en quoi la perception d'une ponctuation visuelle ou sonore, l'intuition d'une alternance entre vide et plein, suscite la sensation du rythme. Il affirme notamment :

Une succession de bruits se donne souvent pour un rythme mais elle n'est pas proprement un rythme à elle seule. Elle illumine un rythme en moi.⁵⁰⁴

Dans l'étendue chappuisienne, les choses se meuvent comme des foyers d'échos, d'écarts, de rapprochements. Leur dispersion marque des distances mouvantes, mettant en cause et la successivité et la simultanéité spatio-temporelles. Leur étrange ponctuation nous semble correspondre à l'intuition rythmique que Valéry aborde en ces termes :

Peut-être la division accoutumée des relations du temps est-elle insuffisante. On se borne au successif et au simultané. Mais il y a une intuition intermédiaire entre celles-ci. C'est l'intuition du rythme.⁵⁰⁵

L'appréhension d'un « ici et là » ponctuant, mais fluctuant et mouvant, intéresse l'appréhension labile et rythmique de l'expansion spatio-temporelle.

2.3.4. Ponctuation arborescente et cinétique rythmique de l'étendue

La dispersion des choses, insituables précisément dans l'espace, implique un rythme, ou tout au moins en donne l'intuition. Ainsi, au crépuscule⁵⁰⁶, les « éclats nocturnes » des étoiles parsemées « dans les arbres » résonnent comme des « Trilles ». Le phénomène de la ponctuation rythmique concerne souvent les arbres eux-mêmes, c'est la raison pour laquelle nous retenons ce motif.

Abordons la réflexion en mettant en regard deux poèmes, « *(au rythme des peupliers)* » (*Comme un léger sommeil*⁵⁰⁷), à gauche, et un poème non titré extrait du recueil ultérieur, *Entailles*⁵⁰⁸, à droite.

⁵⁰³ Valéry, Paul, *Cahiers, I, op.cit.*, « Temps », pp. 1261-1370.

⁵⁰⁴ *Ibidem*, p. 1277.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, p. 1278.

⁵⁰⁶ *Pleines marges, op.cit.*, « *(avant la nuit complète)* », p. 56.

⁵⁰⁷ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, « *(au rythme des peupliers)* », p. 57.

⁵⁰⁸ *Entailles, op.cit.*, p. 24.

<p>Intervallaires,</p> <p>telles des barres de mesure à l'horizon.</p> <p>Un instant dans l'immobilité du froid.</p> <p>Salut au soleil levant !</p>	<p>Hêtres, alisiers peut-être pour scander l'ondoiement de la crête.</p> <p>Bonheur que les intervalles longs, brefs, inégaux.</p> <p>Comme, de si loin, devoir tendre l'oreille.</p>
--	---

Notons initialement, à partir du second poème, que l'expansion rythmique coïncide avec l'irrégulière ponctuation que « scande[nt] » les arbres. D'ailleurs, l'isotopie de la mesure (« scander », « intervalles », « longs, brefs, inégaux ») reste en-deçà du musical. Du déséquilibre des mesures, naît précisément une attente, une acuité qui requiert aussi bien la vue que l'ouïe. À cause de son irrégularité même, l'espacement des arbres suscite la réjouissance du locuteur. À cela répond justement l'allure ternaire du cinquième vers : un mouvement de tension est d'abord rendu sensible par l'antithèse « longs, brefs », puis la dernière épithète (« inégaux ») opère comme une résolution musicale⁵⁰⁹, comme un relâchement. Dans l'ensemble de la première strophe, l'irrégularité trouve ses marques dans le dépliement variable d'une chaîne d'échos entre « Hêtres », « peut-être » et « crête », puis dans le contrepoint assonantique entre « alisiers » et « scander ». L'expansion de l'étendue sollicite d'autant plus fortement le locuteur que s'entrelacent les lignes et les variations : le mouvement de la crête déploie capricieusement ses courbes, et celles-ci sont ponctuées verticalement et inégalement par les arbres. Partant, l'impression de fixité s'altère, l'éploiement mouvant de l'ensemble paysager défiant les idées de successivité des états de choses et d'identité des éléments.

Le poème gauche (« *au rythme des peupliers* ») nous intéresse car il présente des caractéristiques *a priori* contraires. Le déploiement des élancements verticaux des arbres ne paraît subir aucun trouble, leur succession linéaire étale un espace-temps apparemment continu et régulier. Sauf que cette successivité, cette continuité sont troublées par le fulgurant suspens de l'« instant », ainsi que par le mouvement chromatique et lumineux du soleil auroral, et peut-être encore par le déplacement du promeneur. De ces désaccords entre stabilité, successivité et instabilité, entre fugitivité et immobilité, se dégage l'intuition d'un

⁵⁰⁹ Manière d'atténuer les tensions textuelles. En musique, il s'agit d'un mouvement de seconde majeure ou mineure ou de demi-ton chromatique qui conduit un son, un intervalle ou un accord vers un autre en diminuant la tension mélodique ou harmonique.

rythme, car « Dans le rythme, le successif a quelque propriété du simultané.⁵¹⁰ », argue P. Valéry.

2.3.5. Cinétiques rythmique, cardiaque et respiratoire

La ponctuation des arbres, l'ondulation des collines, la mouvance spatio-temporelle susciteraient l'intuition d'un « rythme insaisissable », qui serait, tel que le conçoit H. Maldiney au regard de l'œuvre du peintre Tal Coat, l'« esquisse provisoire de tous les rythmes du monde »⁵¹¹. Le rythme ainsi entendu est partie prenante de la *Logique de la sensation* : dans cet essai, G. Deleuze explique que l'artiste conçoit « une sorte d'union originelle des sens » quand la sensation est en prise sur une puissance vitale qui déborde les différents sens en les traversant tous :

Cette puissance, c'est le Rythme, plus profond que la vision, l'audition, etc. [...] C'est diastole-systole : le monde qui me prend moi-même en se fermant sur moi, le moi qui s'ouvre au monde, et l'ouvre sur lui-même.⁵¹²

Ainsi se donnent à lire certaines évocations mobilisant les motifs de la vague et des collines. Mentionnons sur ce point le poème « *Le moindre accident de terrain*⁵¹³ ».

L'expansion spatio-temporelle de la ligne de crête y est d'abord associée au battement périodique de la vague : « l'une légèrement renflée, l'autre prête à s'aplatir, une vague, la suivante, et la suivante. ». L'ondulation de la crête, la successivité des courbes s'apparentent visiblement à l'intuition d'une pulsation sous-jacente, rythmant le déploiement de l'étendue :

Déployant l'espace, la moindre inflexion, d'un sursaut l'autre, le moindre accident de terrain, de près, de très près suit les instances du cœur ou les commande ; à tout le moins les dit.

L'expansion ondulatoire de la ligne de crête figure, à la manière d'un oscillomètre, la fréquence et l'ampleur diastoliques et systoliques d'une pulsation cardiaque qui anime l'étendue aussi bien que le locuteur.

Le même phénomène d'ajustement rythmique et cardiaque se révèle au cœur du poème en prose « *Ligne de crête*⁵¹⁴ ». À l'expansion d'une « succession de collines », le poète répond par l'élancement réitéré de phrases scandées par de larges ponctèmes blancs, par de

⁵¹⁰ Valéry, Paul, *Cahiers, I, op.cit.*, « Temps », p. 1278.

⁵¹¹ Maldiney, Henri. *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 21.

⁵¹² Deleuze, Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris : Éditions du Seuil, 2002, p. 46. G. Deleuze note par ailleurs : « Il n'y a pas des sensations de différents ordres, mais différents ordres d'une seule et même sensation. Il appartient à la sensation d'envelopper une différence de niveau constitutive, une pluralité de domaines constituants. » (*Ibidem*, pp. 28-29).

⁵¹³ *Entailles, op.cit.*, « *Le moindre accident de terrain* », p. 77.

⁵¹⁴ *Dans la lumière sourde de ce jardin, op.cit.*, « *Ligne de crête* », pp. 48-49.

larges espaces respiratoires sur la page. L'étirement de la phrase discontinue et fuguée⁵¹⁵ des collines est associé à la périodicité de la houle « (*vague après vague allant, le ciel au-dessus, parallèlement, lèvres contre lèvres*) ». Cette intuition rythmique ressortit à l'accordement respiratoire de toute l'étendue puisque, bouche à bouche, le ciel et l'eau inspirent ou expirent, inversement et réciproquement. Mais, l'intuition rythmique est au cœur d'un autre ajustement, pulmonaire et cardiaque, qui mène le locuteur à conclure ainsi le poème : « Mienne, sereinement, une respiration sans heurts, accordée. ».

De l'expression acousmatique, musicalisée ou rythmique, de toutes manières de mouvances spatio-temporelles ressort l'idée, non d'un possible échange, mais d'une participation du locuteur à la vitalité de l'étendue. Labile, mobile et émouvante, l'étendue est une réaction incessante, qui intègre en son processus l'é-motion du locuteur : l'espacement de l'un anime celui de l'autre. Mais cet entrelacs chiasmatique implique également d'autres mouvements kinesthésiques qu'il nous faut clarifier dans le chapitre suivant.

I-3. Cinétiques d'entrelacements à l'étendue

« Le sujet ému et l'objet émouvant sont unis dans une synthèse indissociable.⁵¹⁶ »

La notion d'entrelacs se rapporte au chiasme selon lequel Merleau-Ponty envisage un monde qui se fait chair, et un corps devenu paysage, corps advenant, de ce fait même, comme un pli dans la chair du monde. Pour ce qui est de la littérature, Michel Collot⁵¹⁷ a nourri l'idée que le paysage est l'un des lieux privilégiés de cet échange entre les états de chose et les états d'âme. Dans « *Faire corps avec le paysage*⁵¹⁸ », il rappelle que, pour Merleau-Ponty, le corps est « dans le monde comme le cœur dans l'organisme » et que ce « corps est la texture commune de tous les objets.⁵¹⁹ ». Pour P. Chappuis, l'« étrange dedans-dehors » (Michaux) se

⁵¹⁵ L'ensemble textuel se stratifie, chaque énoncé est une variation sur le même motif paysager.

⁵¹⁶ Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*. Paris : Hermann, 1965, p. 37. Cité par Michel Collot dans *La matière-émotion, op.cit.*, Écriture, 1997, p. 13.

⁵¹⁷ Dans *Paysage et poésie du romantisme à nos jours* (Paris : José Corti, 2005) ou *La Pensée-Paysage*. (Arles : Actes Sud / ENSP, 2011) notamment, mais surtout dans *La matière-émotion* (Paris : Presses Universitaires de France, Écriture, 1997).

⁵¹⁸ Michel Collot « Faire corps avec le paysage », *Actes Sémiotiques* [En ligne], 2008. Disponible à l'adresse suivante : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3464>

⁵¹⁹ Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception, op.cit.*, p. 272.

figure parfois comme un ruban de Moebius⁵²⁰, rendant indistinctes les faces internes et externes du sujet et du monde.

Précédemment, nous avons insisté sur les mouvements qui emportent l'étendue, mais l'expansion de celle-ci tient également aux mouvements des sens, à l'allure de la marche et aux émotions qui surprennent et gagnent le locuteur. L'étendue saisit, ravit le poète : « nous sommes dans le paysage contemplé qui ne se déploie plus devant nous, nous avons cessé de le regarder », explique-t-il dans la note « *Habiter poétiquement le monde*⁵²¹ ». L'étendue est configurée par une rencontre, elle relève de l'« invention », « au double sens de découverte et de création »⁵²². Elle procède d'une expérience qui implique des répercussions et des retentissements dont l'origine interroge le sujet. Notons toutefois que sonder la naissance de l'é-motion liée à l'étendue ne consiste pas à démêler l'indécidable : il s'agit, explique P. Chappuis, de se rendre disponible, de « [l]aisser agir, se transformer en soi ce qui, reçu de l'extérieur aura servi d'invitation⁵²³ ». L'étendue est une surprise dont la cinétique ne s'épuise pas. Étant à double fond, c'est-à-dire sans fond, l'étendue est cette é-motion qui ouvre et prolonge l'entrelacement entre réalité et intériorité :

Paysage inscrit dans la réalité, paysage intérieur tout à la fois distincts et confondus, l'un nourrissant l'autre, à son tour prenant valeur par lui.⁵²⁴

L'énoncé paradoxal, « tout à la fois distincts et confondus », correspond parfaitement à la formulation Merleau-Pontienne dans *Le visible et l'invisible* : « il y a dedans et dehors tournant l'un autour de l'autre⁵²⁵ ». La saisissante rencontre avec l'étendue est chiasmatique, qui surprend et transforme conjointement le promeneur et l'étendue, pour composer l'appel, l'allant de l'existence.

La surprise de cet entrelacs chiasmatique porte l'empreinte des mouvements propres du locuteur, de la motilité de son regard et aussi de sa marche. Ces kinesthésies sont étroitement liées et assurent « une participation immédiate » à l'étendue, elles répondent au « besoin » de l'auteur d'« d'appréhender physiquement l'espace, [de] le découvrir, [de] l'inventer, [de] le recréer ou [de] le créer au gré de la marche⁵²⁶ ». Mais, l'expérience de participation à l'étendue tient aussi de l'entrelacs entre des états de choses, des états d'âme et

⁵²⁰ *De l'un à l'autre, op.cit.*, p. 99.

⁵²¹ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Habiter poétiquement le monde* », p. 13.

⁵²² *Ibidem*, « *Invention du paysage* », pp. 13-14.

⁵²³ *Ibidem*, « *Double écueil* », pp. 59-60.

⁵²⁴ *Ibidem*, « *Paysage intérieur* », p. 25.

⁵²⁵ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible, op.cit.*, p. 318.

⁵²⁶ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Invention de l'espace* », pp. 44-45.

des états de conscience⁵²⁷, tel sera le second temps de l'analyse. Dans la prose « *D'année en année les mêmes élans*⁵²⁸ », Pierre Chappuis insiste sur ce « constant va-et-vient » entre les lieux et les émotions. Il s'enquiert de ces mouvements de « connivence » entre la réalité et « la rêverie, où, du présent au passé, jamais rejoint[s] véritablement, tout se dédouble ». Troisièmement, force sera de reconnaître qu'à l'extrême, cette surprise avoisine tout autant « "*l'évidence intérieure intime*" que la réalité dite extérieure⁵²⁹ ». Le mouvement spatio-temporel engage une certaine connivence avec l'étendue, et celle-ci repose sur l'intuition d'un foyer-lieu où s'arrime la conscience, de manière plus ou moins labile. Les notions d'entrelacs et de chiasme présentent l'avantage de maintenir vif le balancement entre extériorité et intériorité, car il ne sera question ni de stabilité, ni de dépassement dialectique dans ce chapitre.

3. 1. Motilités chiasmiques en l'étendue : le regard et la marche

Interrogé par Sylviane Dupuis, Pierre Chappuis explique les conséquences de l'articulation entre les mouvements du regard et de la marche :

[...] la marche forme un tout, mais à force de fragmentation ; inséparable du regard, elle réunit – simultanément et succession – ce qui est saisi *d'un coup d'œil* dans sa multiplicité et ce qui sera découvert *en chemin*, progressivement.⁵³⁰

L'hésitation entre simultanément et succession nous interpelle nécessairement puisqu'elle rejoint les précédentes considérations sur l'expansion rythmique de l'étendue⁵³¹. De fait, l'intermittence des cillements ainsi que l'allure de la marche présupposent une manière de participation par ajustement à la réalité de l'étendue. Précisons que l'acuité de ces ajustements kinesthésiques passe aussi par une sorte de déliement, le poète poursuivant ainsi :

Et que dire de l'allure, des moments de repos, de l'esprit quittant la réalité pour y revenir à son gré, délassé, ayant vagabondé où bon lui semblait ?⁵³²

Autrement dit, le regard informe « l'allure » de l'expansion spatio-temporelle, et les mouvements de la marche se combinent avec un certain absentement, une certaine déprise

⁵²⁷ Les formulations sont empruntées à Greimas, Algirdas Julien, Fontanille, Jacques, *La Sémiotique des passions*. Paris : Seuil, 1991. Citées par Michel Collot dans *La matière-émotion, op.cit.*, p. 22.

⁵²⁸ *Muettes émergences, op.cit.*, « *D'année en année les mêmes élans* », pp. 163-169. La citation relevée se trouve à la page 168.

⁵²⁹ Pierre Chappuis cite Joubert sur la quatrième de couverture de *Muettes émergences, op.cit.*

⁵³⁰ *Le Lyrisme de la réalité*. Entretien avec Sylviane Dupuis, suivi d'études de Claude Dourguin et de Pierre Romnée. Chêne-Bourg : La Dogana, 2003, p. 35. (L'italique est le fait de l'auteur).

⁵³¹ Nous avons lié le travail sur la labilité rythmique à la réflexion de Paul Valéry : « Peut-être la division accoutumée des relations du temps est-elle insuffisante. On se borne au successif et au simultané. Mais il y a une intuition intermédiaire entre celles-ci. C'est l'intuition du rythme. » (Valéry, Paul, *Cahiers, I, op.cit.*, « Temps », p. 1278).

⁵³² *Le Lyrisme de la réalité, op.cit.* p. 35.

dans l'insu de la part du promeneur. Bien que notre approche ne soit pas d'ordre sémiotique, il est intéressant noter que, selon Pierre Ouellet⁵³³, il existe une « structure de chemin », un schème progressif qui informe l'apparaître des choses et la progression dans l'épaisseur de l'étendue. De cette manière, le poète délimite l'espace-temps « de son propre pas, de son regard mobile, accompagnant le mouvement de la nature, toujours naissante, apparaissante », et nous fait plonger dans le corps-à-corps avec la nature⁵³⁴ (P. Ouellet). Les pensées de Merleau-Ponty et de Michel Deguy permettent aussi de poser différents traits caractéristiques. La perception visuelle est, pour le premier, le fondement d'une expérience de la profondeur visible et invisible du monde ; pour le second, la perception ouvre à un sens, à un « mouvement de monde⁵³⁵ » et constitue une sorte de syntaxe élémentaire⁵³⁶, configurant le dire du monde. Cette propension est liée au désir qui informe ce que Jean Tortel appelle *Le Discours des yeux*⁵³⁷, ce « discours » étant nécessairement tendu entre continuité et rupture. Dans *Les Chemins de la vue*, Jean-Claude Schneider, poète, ami de P. Chappuis, indique une autre polarité : « J'ai été, [note-t-il] l'intervalle de quelques cillements, le foyer d'une ellipse sauvage, remuant tout sur son passage⁵³⁸ ». Cette dimension poétique, cette syncope dans l'étendue est présente aussi dans l'œuvre chappuisienne, mais souvent l'approche est moins abrupte que souple et caressante : l'étendue est ductile, appelle aux va-et-vient du désir de se mouvoir dans l'étendue. Si l'articulation entre la marche et le regard est essentielle dans l'ensemble des livres du poète, les locuteurs textuels mettent souvent l'accent sur l'une ou l'autre kinesthésie, n'explicitant pas leurs interactions. C'est pourquoi l'analyse requiert deux temps : le premier concerne l'emportement du regard, le second, celui de la marche.

3.1.1. Motilités optiques et entrelacements chiasmatiques entre l'extériorité et l'intériorité

Concernant le regard, la notion d'entrelacs chiasmatique induit deux remarques. La première est que le regard est structuré par l'étendue tout autant qu'il la structure. Cela implique d'une part que le regard pénètre les choses et que sa texture en est empreinte, et

⁵³³ Ouellet, Pierre, *Poétique du regard : Littérature, perception, identité*. Sillery (Québec) : Éd du Septentrion ; Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 233. L'auteur fait référence à la notion de « structure d'horizon » proposée par M. Collot.

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 227.

⁵³⁵ Deguy, Michel, *Poèmes de la Presqu'île*. Paris : Gallimard, 1961, p. 142.

⁵³⁶ Dans *Poèmes de la Presqu'île* (*Ibidem*, p. 142), Michel Deguy note que « l'agencement des choses » disposées par la vue est la « première syntaxe du visible ».

⁵³⁷ Selon Jean Tortel, comme le regard, la phrase est une « unité paradoxale qui fragmente et se fragmente » (*Le Discours des yeux*. Marseille : Ryôan-ji, 1982, p. 25), il engage un « flux tendu entre sa continuité et ses ruptures » (p. 15).

⁵³⁸ Schneider, Jean-Claude, *Les Chemins de la vue*. Montolieu : Deyrolles, 1996, p. 60.

d'autre part, que les mouvements optiques et les mouvements de l'étendue s'engagent réciproquement, indissociablement. La labilité poétique se situe du côté du va-et-vient, fluide ou discontinu, l'étendue étant toujours à la fois advenue, imminente et inassignable. Le second point est que le regard participe d'une aventure spatio-temporelle : les choses se présentent au locuteur selon la manière dont il s'approche d'elles. À cet égard, les considérations des philosophes H. Maldiney et M. Merleau-Ponty seront sollicitées.

3.1.1.1. *Le regard comme style de glissement dans la labilité de l'étendue*

Nous parlerons de glissement du regard dans l'étendue parce que voir poétiquement, c'est participer de la réalité, comme si « le corps se répandait dans l'espace environnant, ou bien comme s'il se l'incorporait⁵³⁹ » (B. Noël). L'alternative proposée est l'occasion de préciser que, dans l'œuvre du poète neuchâtelais, l'incorporation n'est pas appropriation. Quand il ne pèse pas trop lourdement, quand il flue au gré des choses pour affleurer, traverser, participer à l'instauration d'un espace-temps, le regard donne à éprouver l'épaisseur émouvante de l'étendue. À cette condition seulement, les mouvements optiques ressortissent à un style d'immersion dans la labilité. Dans ce chapitre, la notion de style* est empruntée à Merleau-Ponty qui affirme que regarder est une « manière de [s]e glisser dans le monde⁵⁴⁰ ». Pierre Chappuis ne se réfère pas explicitement au philosophe, par contre il définit indirectement ce que serait ce style de glissement dans l'étendue :

Partout des échappées – interstices, interruptions, reprises, et des espaces libres –, partout des trous d'air parmi les haies, les coins de forêt en enfilade, fragmentaires. Partout le regard trouve à se prolonger, semblable à lui-même dans la monotonie, sans se heurter à un terme. Tout au contentement de s'étaler, il se glisse près du sol entre des obstacles qui ne font pas barrage, s'insinue, va de droite et de gauche, invente ce qu'il ne voit pas dont il sent la continuité avec ce qu'il voit, à la poursuite d'un horizon toujours mobile, toujours en recul variable (au sens où l'on parle de géométrie variable), multiple, fluide.⁵⁴¹

La ductilité fuguée, à la fois souple, déliée et entrecoupée caractérise ce style de kinesthésie optique dont nous étudierons six traits majeurs : le regard participe de la texture de l'étendue, sa motilité consiste aussi en une gestuelle haptique ; elle relève d'un toucher, d'une caresse ; enfin, le regard est ajusté à la labilité de l'étendue au point d'être voué à une motilité sans fin. Paradoxalement, la mise en échec de la perception visuelle ne contrarie pas l'investissement kinesthésique, si bien que le regard paraît toujours insuffler vie à l'étendue.

⁵³⁹ Noël, Bernard, *Journal du regard*. Paris : P.O.L., 1988, p. 92.

⁵⁴⁰ Merleau-Ponty, Maurice, *La phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 1989, p. 380.

⁵⁴¹ *Battre le briquet*, *op.cit.*, « Horizons variables », p. 150.

Au sujet de Victor Hugo, André du Bouchet distingue deux types de visions : celle qui « se glisse dans les interstices du monde solide et se fiche dans l'objet », et la vision « élargie » dans laquelle « on se perd, avec l'objet considéré⁵⁴² ». La première correspond à une volonté d'appropriation dont le locuteur du poème « *Montagne amputée* » établit précisément l'impertinence :

À tout embrasser, vigies sur la lisière du vent, en alerte ; à passer en revue circulairement chaque pan de rocher, à quoi parviendrons-nous ?

Par strates, de décrochement en décrochement, chutant, puis remontant et chutant de nouveau, mentalement s'accrocher à une saillie, une brisure ou l'autre (*là, impossible ; là impasse*) ; essayer, reprendre ailleurs (*traîtreusement, une touffe d'herbe*), prisonniers d'une échancrure qui se resserre excessivement.

Chercher une vire, un nid d'aigle.⁵⁴³

Le regard précis de l'« aigle » ou de l'alpiniste, celui qui est voué à la reconnaissance, à la maîtrise, et est capable de « se fiche[r] dans l'objet », est explicitement mis en cause. Deux raisons sont mentionnées : la première tient à l'« impossible » mainmise sur l'étendue, la seconde, à l'angoissante menace de l'assimilation, de l'engouffrement. Le style du regard témoigne donc d'une démarche poétique, axiologique.

Certains poèmes font entrevoir l'étroite affinité instaurée par le regard. Cette fois encore, la pensée de l'entrelacs développée par Merleau-Ponty est féconde. Le philosophe explique ainsi la faculté du regard à œuvrer aux liens entre le sujet et le monde :

[...] je suis des yeux les mouvements et les contours des choses mêmes, ce rapport magique, ce pacte entre elles et moi selon lequel je leur prête mon corps pour qu'elles y inscrivent et me donnent leur ressemblance, ce pli, cette cavité centrale du visible qui est ma vision, ces deux rangées en miroir du voyant et du visible, du touché et du touchant, forment un système bien lié sur lequel je table, définissent une vision en général et un style constant de la visibilité dont je ne saurais me défaire⁵⁴⁴.

Certains locuteurs chappuisiens manifestent cette relation de « ressemblance », la teneur de la vision interagissant avec la texture de l'étendue. C'est dans cette perspective que l'énonciateur du passage suivant recourt à un effet de parallélisme évoquant « (le martèlement des tôles, la rouille du regard)⁵⁴⁵ ». Le retentissement sonore et visuel de la matière métallique est présenté comme une frappe visuelle dont l'éclat appelle le regard, induit son altération (la « rouille »), et colore une sensation. L'expansion vibratoire et chromatique s'impose comme une tessiture, et le regard fonctionne comme un lacet, une mèche magique : la réplique

⁵⁴² Du Bouchet, André. *Aveuglante ou banale*, op.cit., pp. 160-168.

⁵⁴³ *Dans la foulée*, op.cit., p. 87.

⁵⁴⁴ Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op.cit., p. 192.

⁵⁴⁵ *Distance aveugle*, op.cit., « *De brume et d'eau* », p. 76.

optique ressortit à un échange fulgurant. La seconde occurrence est tout aussi brève que la première. Le locuteur de « *La chambre de midi*⁵⁴⁶ » note ceci :

[...] l'oiseau lumineux, en virant (*sursaut, halètement*), découvre l'ombre qu'il porte sous son aile. (*Sur ma paupière, le feu.*)

Subtilement, est suggérée la propagation de l'embrasement, de l'« aile » de l'oiseau à la « paupière » de l'observateur, l'un et l'autre couvant sous plume une part d'« ombre ». Le renversement de l'oiseau équivaut à un geste involontaire de transmission, qui émeut l'observateur. Mais il n'est pas nécessairement besoin de geste pour que le regard s'enlace à l'étendue.

3.1.1.2. Texture optique

La motilité du regard participe de la trame d'étendue en liant toutes les choses entre elles. De fait, l'entrelacement des lignes, des traits dans l'étendue structure les mouvements optiques, et réciproquement. Cette relation chiasmatique transparaît nettement dans le poème intitulé « *Autre alouette*⁵⁴⁷ ». La confusion des lignes de trajectoire qui déploient l'étendue donnent au regard sa texture, comme l'indique la phrase liminaire :

Embrouillamini (*la trame du regard*), bariolure, mille nœuds et brins de toutes longueurs. Ma trace à mesure s'efface.

L'énoncé parenthétique a pour rôle de tisser des énonciations de niveaux distincts et, de surcroît, il exhibe le jeu d'entrelacement entre la contexture⁵⁴⁸ de l'étendue, du regard et du texte. L'écheveau sollicite des glissements multiples qui mènent à l'oubli et à l'incessante réitération de l'expérience chiasmatique. L'intensité é-motionnelle est d'autant plus forte que le regard, séduit, se perd, oblitère ses propres cheminements.

L'entrelacs chiasmatique prend parfois l'allure d'un battement entre le dessaisissement dans la trame de l'étendue et l'enveloppement du regard par l'aura, comme dans ce passage du poème « *Égal, linéaire*⁵⁴⁹ » (nous soulignons) :

Le regard, l'aube craquelée l'émiette.

On dirait d'un coteau de vigne au loin en décembre.

L'aube, le regard.

Au cœur du renversement chiasmatique entre « regard » et « aube » se trouve une trame d'étendue labile que figure la forme à peine esquissée d'un « coteau de vigne ». Le

⁵⁴⁶ *Distance aveugle, op.cit.*, « *La chambre de midi* », p. 103.

⁵⁴⁷ *Distance aveugle, op.cit.*, « *Autre alouette* », p. 111.

⁵⁴⁸ Le terme désigne, en tapisserie, la disposition des fils de chaîne et de trame d'un tissu.

⁵⁴⁹ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps, op.cit.*, « *Égal, linéaire* », p. 87.

premier énoncé suggère que le déploiement de la trame de l'étendue, striée, influe sur le regard en contrariant d'abord une appréhension d'ensemble : l'aura engage un mouvement d'éparpillement. Après un moment de relatif suspens dans l'étendue, le regard flottant (second énoncé) dans l'incertain et dans un lointain qui peut aussi bien être d'ordre spatial que mémoriel, l'aura aurorale submerge le regard, l'enveloppe, telle est du moins l'interprétation que nous faisons du renversement opéré par la figure rhétorique du chiasme.

Par ailleurs, le motif de la texture chiasmatisque est fréquemment impliqué dans des dynamiques expansives. Par exemple, dans « *Rivière exubérante*⁵⁵⁰ », la fluidité qui innerve la trame du regard et celle de l'étendue sont si étroitement intriquées qu'elles se filent et se déroulent l'une l'autre. Relevons la première phrase de ce poème en prose :

Me voici, au détour de la route, à longer un champ de maïs, rivière exubérante ; l'éclat, le cillement des eaux lentement, sourdement, lumineusement froisse et déploie le regard, lui offre prolongement.

La métaphore du cillement entrelace l'expansion de l'étendue et celle du regard à un même style d'existence discontinue : le regard cille au contact de l'eau qui elle-même scintille, déroule ses reflets lumineux, ou s'oblitére « sourdement », par intermittences. La texture chiasmatisque engage un style d'immersion dans l'étendue, elle a pour qualité d'offrir un possible « prolongement », un épanchement, comme par ricochets intimes. Le scintillement, le cillement, la palpitation spécifient une allure caractéristique du déploiement du regard et de celui de l'étendue. Notons que la continuité du cheminement consistant à « longer » la « route » détermine la cohésion de l'expansion papillotante du regard et des choses de l'étendue. É-mu *par* et é-mu *au cœur* de l'expansion spatio-temporelle de l'étendue, le regard s'éprouve comme une gestuelle sensible et tactile.

3.1.1.3. Motilité haptique du regard

Merleau-Ponty évoque la dimension gestuelle de la vision en des termes qui correspondent bien à la dynamique sensuelle du voir chappuisien : le regard « enveloppe, palpe, épouse les choses visibles » ou encore « la vision est palpation par le regard »⁵⁵¹. L'érotisation de la relation aux choses fera l'objet d'un développement en troisième partie⁵⁵², dans ce chapitre, nous observerons plutôt la manière dont le glissement du regard entrelace les sensations du toucher et de l'ouïe. Sans revenir sur le déploiement acousmatique de l'étendue,

⁵⁵⁰ À portée de la voix, *op.cit.*, « *Rivière exubérante* », p. 34.

⁵⁵¹ Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*. Paris: Gallimard, Tel, 1964, p. 168.

⁵⁵² Voir les pages 813 et suivantes.

rappelons malgré tout que « L'œil écoute⁵⁵³ » : l'« (*ouïe autant que regard*) » permet à l'énonciateur d'appréhender « une forêt » qui « se tend » comme « l'arc d'une musique inouïe, à venir, qui dit seulement blancheur »⁵⁵⁴. Par ailleurs, « L'œil, [est] une main⁵⁵⁵ » dont le style de mouvement manifeste le glissement du locuteur dans le monde. Le terme « haptique » est défini par G. Deleuze qui, dans *Francis Bacon : logique de la sensation*⁵⁵⁶, l'emploie :

[...] chaque fois qu'il n'y aura plus subordination étroite [...], ni subordination relâchée ou connexion virtuelle [entre la main et l'œil], mais quand la vue elle-même découvrira en soi une *fonction de toucher* qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique.⁵⁵⁷

Ce qui spécifie la « fonction » haptique, c'est donc sa capacité à glisser sans fin, parfois même sans repères identifiables, c'est un nomadisme aventureux, un vagabondage qui s'auto-alimente, et c'est enfin un affleurement superficiel. Le motif du regard devient dans ces conditions l'équivalent d'un « discours amoureux⁵⁵⁸ ». L'étendue haptique est donc inconciliable avec toute idée de représentation mimétique : elle prétend « donner à voir⁵⁵⁹ ».

Distinguons trois démarches d'élancement haptique. Le mouvement haptique peut tenir d'une approche ouvertement sensuelle. Auquel cas, le regard affleure souplement les choses, comme pour les caresser. Ainsi la montagne de « *Cavaldrossa*⁵⁶⁰ » s'allège, se dispose à l'épanouissement du regard :

Mamelon. Montgolfière
sein nu sous la caresse du regard.⁵⁶¹

Mais l'approche est plus originale quand le regard devient caressant sans pour autant être lié à un quelconque objet. La motilité du regard se présente alors comme l'attouchement le plus ténu et correspond à un style d'ajustement à l'expansion indistincte de l'étendue. Analysons comment l'énonciateur du poème « (*d'une traite*)⁵⁶² » s'émeut, traversant avec une légèreté extrême l'aura de l'étendue :

⁵⁵³ Allusion au titre de l'ouvrage de Paul Claudel sur la peinture (*L'œil écoute*. Paris : Folio, Folio essai, 1990).

⁵⁵⁴ *Dans la lumière sourde de ce jardin, op.cit.*, « Zone franche », p. 22. Nous nous contentons ici d'une allusion car le poème a déjà été évoqué aux pages 31-32 et 77.

⁵⁵⁵ Mallarmé, Stéphane, *Divagations*. Paris : Eugène Fasquelle, 1897, « Édouard Manet », pp. 127-128). Le poète cite les mots que Manet aurait souvent répétés.

⁵⁵⁶ Deleuze, Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris : Éditions du Seuil, 2002.

⁵⁵⁷ Deleuze, Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris : Éditions du Seuil, 2002, p. 146.

⁵⁵⁸ En paraphrasant le titre de Jean Tortel, *Le Discours des yeux*. Marseille : Ryôan-ji, 1982.

⁵⁵⁹ Pierre Chappuis est sur ce point en accord avec Éluard.

⁵⁶⁰ *Moins que glaise, op.cit.*, « Cavaldrossa », pp. 91-99.

⁵⁶¹ *Ibidem*, p. 96.

⁵⁶² *Pleines marges, op.cit.*, « (*d'une traite*) », p. 54.

À gué.

Brume et lumière,

de ces hauteurs drapées
à l'autre bord, inapparent.

À peine si le regard se pose.

La démarche (le premier vers semble pouvoir évoquer aussi la marche) de glissement dans l'étendue s'apparente à un élan aérien vers l'invisible, à un rapprochement à distance. Le mouvement haptique du regard trouve « [à] peine » une assise, et glisse doucement sur l'expansion vaporeuse, sans s'y engouffrer aucunement. Par contraste avec l'immersion, l'aisance de l'affleurement traduit un style particulier d'allègement et d'épanchement de soi.

Mais, le mouvement du regard n'est pas toujours aussi aisé. Touchant et touché, le regard haptique se blesse parfois en glissant dans l'étendue. Le heurt peut naître d'une fluide expansion brusquement contrariée par l'effacement ou le surgissement de choses. Tel est le cas dans le poème « *Initial*⁵⁶³ » :

La ligne d'horizon comme infléchie, légèrement, la lente respiration de l'eau à peine contrariée par les mille marques de la pluie, les foulques allant au hasard se surajoutent, s'égalisent. Que jaillissent les branches encore à peine colorées d'un saule (*initial, la buée essuyée*) et le regard, heurté, est à réaffûter.

En dépit de la confusion apportée par les « mille marques de la pluie » et par les oiseaux, l'expansion s'effectue d'abord sans heurt : le glissement du regard est favorisé par la moindre courbure que figure l'horizon. Cette différence presque insensible, tonale, caractérise un espacement comme hors du temps, une vacance évasive. Elle correspond à une inclination affective* presque étale, proche du neutre (le poète parlerait-il ici d'un « sentiment du neutre⁵⁶⁴ » ?). Le regard du locuteur s'épanche, dans l'indistinction d'une émotion ou d'une coloration thymique particulière, car ce n'est qu'en fin de texte que surgissent les ramures « à peine colorées » ? Même la démultiplication des impacts des gouttes de pluie et les mouvements désordonnés des oiseaux ne déséquilibrent pas la stabilisation de l'ensemble. De fait, le verbe *ajouter* suggère un processus simplement additionnel, et le verbe *égaliser* neutralise les tensions entre l'un et le multiple. Seule l'irruption multiple des « branches » – non celle du saule dans son intégralité – pointe spatialement, temporellement, chromatiquement, le début d'un autre déploiement et requiert un réajustement de la vision. Paradoxalement, l'évocation de la blessure (« heurté ») est reversée du côté de l'ajustement de

⁵⁶³ *Distance aveugle, op.cit., « Initial », p. 74.*

⁵⁶⁴ *La Rumeur de toutes choses, op.cit., « Grisaille », p. 48.*

l'acuité (« réaffûter ») : entre ces termes, les glissements phonétiques traduisent le travail d'accordement effectué par le locuteur.

À l'extrême, rendu difficile par la configuration de l'étendue, le mouvement haptique s'apparente (le cas est singulier⁵⁶⁵) à une expérience d'écorchure. Reportons-nous par exemple au début du poème « *Sombre et touffu*⁵⁶⁶ » :

Obstinés pins noirs hostiles au plein épanouissement de l'été, serrés, étroitement regroupés, bois sombre et touffu ; sévère, leur ordonnance (*rigoureusement ; labyrinthe*), mille branches sèches, mille brimborions inextricablement la contrarient, agrippés à des troncs émaciés.

Le regard même s'y égratigne.⁵⁶⁷

Le style d'expansion des arbres, leur adversité, leur inflexibilité à l'égard de la lumière et de la chaleur estivales imposent une pénétration rude, éprouvante. Néanmoins, le processus d'obstruction est celui par lequel s'épanche l'étendue forestière, aussi les notations hyperboliques sont-elles fondamentalement ambivalentes. Sans souplesse ni aisance, le mouvement haptique du regard initie pourtant une expérience de proximité.

Par un léger déplacement, la sensibilité haptique s'oriente, parfois, vers un toucher qui vise à garder, à préserver. Alors, l'enjeu de la vision renoue avec l'acception originale du verbe regarder, dénotant le fait de prendre soin de quelque chose⁵⁶⁸. Cette démarche n'engage pas une volonté d'appropriation mais plutôt un vain désir de distinguer et de prolonger ce qui est voué à l'évanouissement. Le geste du regard est une réponse au processus d'oblitération du visible, tout autant qu'un processus d'anticipation :

Devant nous,
comme si le regard par avance se sentait happé ; comme si...

Soudain devant nous s'affaisse, montagne amputée.⁵⁶⁹

D'autre part, l'élan haptique correspond à l'acceptation d'un don, d'une grâce :

La lumière finissante
le regard, d'un coup, la recueille⁵⁷⁰

Le regard se tend avec promptitude – le soubresaut de l'inversion entre le groupe verbal et le complément circonstanciel le font ressentir – comme pour embrasser des yeux et enserrer entre ses mains la labilité crépusculaire. Le choix du présent de l'indicatif (« recueille ») entre en tension avec l'évocation d'une disparition en cours (le participe

⁵⁶⁵ Les textures soyeuses sont prégnantes, mais la rugosité est l'une des qualités de la trame d'étendue. La blessure est moins fréquente.

⁵⁶⁶ *Dans la lumière sourde de ce jardin, op.cit.*, « *Sombre et touffu* », pp. 13-14.

⁵⁶⁷ *Ibidem*, p. 13.

⁵⁶⁸ En haut allemand, le verbe, *warten* désignait, outre l'idée de regarder, celle de faire attention à quelque chose, d'y prendre, d'en prendre soin.

⁵⁶⁹ *Dans la foulée*. Paris : José Corti, 2007, « *Montagne amputée* », p. 83.

⁵⁷⁰ *Moins que glaise*. Paris : José Corti, 1990, « *Cavaldrossa* », p. 99.

« finissante ») : l'élan haptique opère un bond hors de l'instant et hors de la durée, l'aspect lexical du verbe étant de surcroît imperfectif. La dimension haptique du regard semble impliquer également un suspens respiratoire : « (De même retient-on son souffle)⁵⁷¹ », note le locuteur.

La fonction haptique du regard consiste à accompagner ce qui est jusqu'au seuil de la disparition. Mais le geste se décline, se module de diverses manières. Par exemple, le locuteur du poème « *L'ancien et le nouveau*⁵⁷² » escorte la mouette jusqu'à son effacement ; puis, « Le regard perd, heureux, l'oiseau futur. ». L'élan haptique semble traduire la volonté du poète de toucher du doigt et ce qui fuit, et ce qui va advenir, il équivaut à un style de projection dans le temps. Mais le glissement du regard peut aussi opérer à contresens, car il a le pouvoir d'effleurer la trame spatio-temporelle aussi bien que de s'insinuer, de glisser entre ses fils :

Plus loin, en bordure d'une autre prairie comme si pouvoir était de remonter le cours de la matinée, le regard lisse la soie encore intacte de la nuit.⁵⁷³

C'est en glissant sur les démarcations spatiales, sur le fil de l'entre-deux, que le regard prétend s'épancher à rebours du « *cours des choses* », (tel est le titre du poème). Les tensions entre la trame superficielle de l'étendue et la profondeur temporelle spécifient la fonction haptique : dans les étendues de l'entre-deux, le regard embrasse tous les sens, toutes les directions, tous les domaines sensitifs, et tous les désirs de prolonger ou de contrarier le fil du temps.

3.1.1.4. Motilité et épanchement infinis du regard au cœur de l'étendue

La fluidité du voir chappuisien, « [t]out au contentement de s'étaler⁵⁷⁴ », est assez proche de la rêverie de Jaccottet⁵⁷⁵, et du style d'« Être en déhiscence » (Merleau-Ponty). Pour, le philosophe, ce style d'existence procède d'une « proximité par distance, de l'intuition comme auscultation ou palpation en épaisseur, d'une vue qui est une vue de soi, torsion de soi sur soi, et qui met en question la "coïncidence"⁵⁷⁶ ». Dans les poèmes, le glissement du regard, son émiettement, et même ses blessures, disent à la fois l'intermittence et la jouissance. Par ailleurs, les sautes du regard allègent en élaguant, en éludant l'étendue d'une partie d'elle-

⁵⁷¹ *Ibidem*. Ce vers précède ceux cités.

⁵⁷² *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, « *L'ancien et le nouveau* », p. 44.

⁵⁷³ *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, « *Le cours des choses* », p. 31.

⁵⁷⁴ Reprise partielle du paragraphe déjà cité et extrait du chapitre « *Horizon variable* » dans *Battre le briquet*, *op.cit.*, p. 150.

⁵⁷⁵ Dans *La Promenade sous les arbres* (Lausanne : La Bibliothèque des arts, 2009, p. 32), Philippe Jaccottet écrit : « Je rêverais plutôt d'un enfoncement du regard dans l'épaisseur incompréhensible et contradictoire du réel ; d'une observation à la fois acharnée et distraite du monde. ».

⁵⁷⁶ Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, *op.cit.*, p. 168.

même ; par son suspens même, le regard emporte dans une certaine indétermination, dans une relative indécision. Dans ses va-et-vient entre le proche et le lointain, entre le haut et le bas, le regard démesure, espace et dé-rive les choses entre elles : telle est la teneur des analyses qui vont suivre.

Heureusement mis à mal par l'impossible reconnaissance des choses ou par l'oubli, le regard est voué à l'égarement, à une motilité illimitée. Quand tout repère visuel vacille, l'observateur se trouve ravi par un espace méconnaissable, projeté dans une vaine et inlassable démarche d'identification :

Happé, saisi
(escarpements ni ciel vraiment)

Des yeux toujours reprendre la même errance ⁵⁷⁷

Le redoublement des participes confond la disparition des choses de l'étendue et la précipitation du locuteur au cœur de l'inconnu. Parallèlement, l'énoncé parenthétique emporte dans une même altération la faille montagneuse et le ciel, tous deux perdant figure. En revanche, le dernier vers suppose un mouvement de distanciation : le locuteur se voue, lucidement, délibérément, à une démarche sans fin, le substantif final renvoyant aussi bien à la vision qu'à la marche. Le regard s'élance pour s'éprouver, encore et encore, dans l'étrangeté spatio-temporelle. Comme dans nombre de poèmes et de proses, la motilité optique est infiniment régénérée par la labilité de l'étendue. Ce style, cette manière de glisser dans le monde anime (ou dépend de) l'ardeur du locuteur, mais elle n'est pas soumise à l'intentionnalité d'un projet. Parfois, comme dans cet énoncé extrait du poème « *Zone franche* », le regard devient une instance à part entière, détachée du sujet percevant :

Hampes nues d'arrière-automne.

Où, reprenant, poursuivant sans relâche sa reconnaissance, le regard, oublieux, vagabonde. ⁵⁷⁸

À la faveur de l'enjambée ⁵⁷⁹ entre le premier et le second énoncé, le pas et le regard s'entrelacent, marquant le passage à une expansion qui est pure motilité, pure divagation. Considérant le regard comme une instance autonome, le locuteur-poète scrute l'espace forestier (évoqué dans le poème) et sonde l'étrangeté de son rapport à l'étendue. Impossible de ne pas établir un rapprochement avec le style d'expansion que l'auteur prête à l'homme

⁵⁷⁷ *Moins que glaise*, op.cit., « *Cassure claire* », p. 69.

⁵⁷⁸ *Dans la lumière sourde de ce jardin*, op.cit., « *Zone franche* », p. 22.

⁵⁷⁹ La notion sera développée dans l'ensemble en seconde partie. L'idée est ici de souligner l'intrication du regard et de la marche.

qui, dans le tableau de Van der Weyden⁵⁸⁰, tient un livre ouvert : dans un mouvement de « conscience désentravée », l'homme plonge « le regard dans le vide », « affronté à rien »⁵⁸¹. La fin du texte et le titre se rejoignent pour rapporter cet élan du regard à « La vie, la mort, rien. ». Or, dans le poème « *À vide*⁵⁸² », affronté à la disparition de la plaine engloutie par le « contre-jour », le regard du locuteur s'émeut, se projette, « lancé à vide », et se voue également à une motilité incessamment réitérée : « Revenir, reprendre poste, revenir encore. Une autre fois encore. ». Cette manière de glissement incessant tient d'une démarche d'approfondissement de la viduité, de la vacuité, et qui s'avive de son propre élan vital.

La motilité d'un regard, vagabond jusqu'à l'oubli de lui-même, interroge aussi le désir, qui ne s'exprime pas uniquement selon un mouvement haptique : « l'œil avide / disperse la volupté du regard⁵⁸³ », écrit quant à lui Yves Peyré. Toute différence gardée, une telle approche marque la poétique de Pierre Chappuis, notamment dans le poème « (*lointain*)⁵⁸⁴ » :

l'aiguillon du regard

le bleu
d'où n'émerge pas la montagne

jusqu'à l'usure, fouille

Le blanchiment de la page répercutée, fait voir le déploiement d'un regard « affronté à rien⁵⁸⁵ » d'autre que l'attente de la figure montagnaise. Le locuteur est à la fois acteur et passif : son regard devient une instance pleinement engagée dans une gestuelle complexe. L'élan optique est mû par un « aiguillon », c'est-à-dire par une excitation sur laquelle le sujet n'a pas prise. D'ailleurs, le sémantisme du substantif accorde la motilité du désir à une sensation douloureuse, qu'elle soit physique ou morale. « [A]ffronté à rien », le désir avide, à vide, avive son propre tourment. Néanmoins, le dernier vers ne traduit pas nécessairement l'altération du regard dans le dessaisissement. L'« usure » ne concerne-t-elle pas tout autant une étendue totalement passée dans le « bleu » ? En dépit de l'altération, l'emploi, au présent, du verbe *fouiller* ouvre sur l'inaccomplissement, l'épanchement du désir, de l'attente. Tel un Phénix, le regard se survit pour travailler avec minutie et précision l'aura de bleuité qui continûment le ravit.

⁵⁸⁰ Dans *Distance aveugle*, *op.cit.*, « La vie, la mort, rien », pp. 48-49. Le titre du tableau évoqué est *Portrait d'un homme tenant un livre ouvert*.

⁵⁸¹ « La vie, la mort, rien » dans *Distance aveugle*, *op.cit.*, pp. 48-49.

⁵⁸² *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*. *Ibidem*, p. 90.

⁵⁸³ Peyré, Yves. *A même les voix du jour*. Seyssel : Champ Vallon, 1990, p. 42.

⁵⁸⁴ *Décalages*, *op.cit.*, « (*lointain*) », II, 5, (n.p.).

⁵⁸⁵ « La vie, la mort, rien », in *Distance aveugle*, *op.cit.*, pp. 48-49.

Les analyses permettent donc de souligner combien la motilité du regard a trait, non seulement à la manière capricieuse et aventureuse selon laquelle les choses se présentent au locuteur, mais aussi à la manière dont il leur est présent⁵⁸⁶. À cet égard, la pensée d'Henri Maldiney est féconde. Le philosophe s'enquiert de la propension du regard à se projeter, quand bien même nulle intentionnalité ne le porte. En ces termes, il en questionne l'acuité, la vacance, et l'éveil au contact des choses :

Qui veille ici ? Quel regard [...] au souci de ce lieu, y entretient sans trêve la possibilité de l'Imminent ? Pur échange de l'attente et de l'espace, sans la déchirure de l'événement.⁵⁸⁷

Effectivement, la motilité illimitée du regard a trait au désir, à quelque chose comme une « attente de l'inattendu⁵⁸⁸ » (Greimas). La volupté suscitée par ce type de regard est singulièrement labile mais apparemment sans limite : elle n'engage pas la satisfaction, mais enivre et « projette de l'insignifiance vers le sens⁵⁸⁹ » (Greimas).

Sur l'autre versant, l'annulation même du regard suscite une autre forme de plaisir.

3.1.1.5. *Le regard annulé, l'intériorisation de la labilité de l'étendue*

Quand bien même les perceptions optiques sont nulles, la kinesthésie optique ressortit malgré tout à la sensation d'une expansion spatio-temporelle. De fait, pour reprendre l'expression d'André du Bouchet, « C'est l'impossibilité même de voir qui devient vision⁵⁹⁰ » :

Et cette courte traversée piaillarde, odorante de l'ombre (*vent comme un chien, au sol ; chemin jonché de brindilles*), ce trajet presque nul parcouru, dirait-on, les yeux fermés (*le proche, le lointain égaux dans la brume*) avant de retrouver l'aube, vivifié.⁵⁹¹

L'expérience kinesthésique est présentée de manière troublante car le passage se resserre autour de tensions sensorielles importantes. Le locuteur est tiraillé entre des cris désagréables et des bruissements « au sol » ; l'obscurité lui est tout autant une difficulté qu'une sensation parfumée. La difficulté du parcours, « jonché de brindilles », ne contrarie pas l'impression d'aisance de la démarche (« les yeux fermés »). En substance, le déplacement dont le locuteur fait l'épreuve est spatial et temporel, la démarche tient à la mise

⁵⁸⁶ Cette idée est très précisément développée par Henri Maldiney dans l'ouvrage *L'art, l'éclair de l'être*, en particulier quand il évoque Tal Coat (Maldiney, Henri, *L'art, l'éclair de l'être, op.cit.*, « Regard Espace Instant dans l'art de Tal Coat », pp. 339-392.)

⁵⁸⁷ Maldiney, *Henri. Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 117.

⁵⁸⁸ Greimas, Algirdas-Julien. *De l'imperfection*. Périgueux : Pierre Fanlac, 1987, p. 89.

⁵⁸⁹ *Ibidem*. Pour le sémioticien Greimas, la quête de l'inattendu qui toujours se dérobe est une tension esthétique qui « projette de l'insignifiance vers le sens ».

⁵⁹⁰ Du Bouchet, André. *Aveuglante ou banale, essais sur la poésie, op.cit.*, pp. 160-168 (A propos de la poésie de V. Hugo).

⁵⁹¹ *D'un pas suspendu, op.cit.*, « Comme hier », p. 18.

en tension d'un « hinterland⁵⁹² » qui, à mesure, s'ajuste au franchissement heurté entre l'espace de la nuit et celui de l'aube.

L'échec préhensif du regard est parfois traduit par la métaphore du bandeau qui met en jeu l'entrelacs chiasmatique entre intériorité et extériorité, le regard étant à la fois touché et enveloppé par l'expansion des choses et de l'étendue. L'intériorisation, en ce cas, va de pair avec un renversement du rapport à l'étendue. La confrontation de deux poèmes en fera valoir différents aspects :

<p>Au loin, un collier de brume.</p> <p>Ceignant ma tête, un bandeau de fraîcheur m'en dérobe la vue.⁵⁹³</p>	<p>Jour : un arc de froid par-dessus nos têtes.</p> <p>Aussi : apaisant bandeau de neige sur les yeux.</p> <p style="text-align: right;"><i>(colin-maillard)</i>⁵⁹⁴</p>
--	--

Le déploiement du poème de gauche rend compte de la projection du regard « [a]u loin » dans l'étendue, aussi bien que du mouvement nébuleux repliant l'étendue à même le regard. Oscillant entre successivité et concomitance, les notations développées dans les deux strophes affirment l'entrelacs entre un espace et un regard annulés par la brume. L'intrication chiasmatique prend une tournure singulière grâce à l'isotopie de la circularité. Le « collier de brume » auréole l'étendue dérobée au regard, puis le locuteur lui-même. Le déplacement de l'enveloppement nébuleux, à la fois lointain et proche, déjoue la tension préhensive pour emporter le regard dans la sensation bienfaisante de la « fraîcheur »⁵⁹⁵. La mise en échec du regard initie une sorte de conversion : elle correspond à une autre manière de participation, à une autre démarche de reconnaissance de l'étendue.

En dépit de ressemblances manifestes, le poème « *(colin-maillard)* » présente des infléchissements intéressants. Premièrement, la métaphore du « bandeau » souligne aussi bien l'aveuglement par éblouissement que la sensation du froid qui s'abat sur le locuteur. Celui-ci est entièrement enveloppé par « l'arc » qui définit l'expansion spatio-temporelle, puis par le « bandeau » qui le cerne immédiatement. En outre, l'étendue neigeuse se soulève pour embrasser sensiblement la vision du sujet. Quant au titre du poème, il insiste sur la dimension chiasmatique de la relation entre le sujet percevant et l'expansion neigeuse : le locuteur-

⁵⁹² *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 15 : « [...] réalités extérieures et intime tendent alors à se rejoindre dans un hinterland [...] ».

⁵⁹³ *Entailles, op.cit.*, (poème non titré), p. 67

⁵⁹⁴ *Mon Murmure, mon souffle, op.cit.*, p. 19.

⁵⁹⁵ Le terme est connoté positivement dans la poésie de Pierre Chappuis car il engage un renouveau.

chasseur joue les yeux bandés mais au lieu que ce soit lui qui cherche à toucher le visage de l'autre, de l'étendue froide et aveuglante, c'est elle qui, devenue le chasseur aux yeux bandés (l'étendue est elle-même recouverte d'un « bandeau » neigeux), vient effleurer le locuteur.

Bien qu'annulé, ou plutôt retourné vers le retentissement intérieur de l'invisible, l'élan optique prétend participer de la respiration d'une étendue fluide, comme le prouvent ces deux phrases du poème « *À pas de loup*⁵⁹⁶ » :

Des lucioles quand même on garde les yeux fermés ; des braises, des bulles de savon qui éclatent.

À guetter l'équivalent d'étoiles filantes.

Le bouillonnement de l'étendue, les éclats lumineux des « lucioles » et les éclats sonores des « bulles », affleurent à même le regard du locuteur. Foyer perceptif, foyer de création, le regard transmue les lueurs nocturnes en une attente ardente : le locuteur semble à l'affût, à l'écoute d'un signe, d'un mouvement d'illumination intérieure. De manière générale, l'aveuglement est un toucher de la chair du monde :

Paupières que maintient closes
étroitement le soleil.

Substitut de tout paysage.⁵⁹⁷

La membrane des paupières relie l'étendue ensoleillée et son « substitut », mais celui-ci n'est pas un succédané, c'est la vision de nul paysage – qui est aussi bien celle de tous les paysages à imaginer et à se remémorer. Fermer les yeux peut correspondre à une cinétique d'incorporation, à une manière de se faire monde⁵⁹⁸. L'illumination s'impose de part et d'autre du regard, extérieurement, intérieurement. Si « les degrés de l'être [sont] déterminés par l'intensité de la vision⁵⁹⁹ » alors le poème est lui-même le substitut, le signe d'un mouvement extatique. Sa disposition même donne à concevoir un rebond entre l'éblouissement qui oblitère, et la vision poétique qui appelle l'étendue manquante.

⁵⁹⁶ *Dans la foulée, op.cit.*, p. 123.

⁵⁹⁷ *Entailles, op.cit.*, (poème non titré), p. 73.

⁵⁹⁸ Expliquant l'entrelacs chiasmatique, M. Merleau-Ponty écrit : « nous sommes éloignés d'elles [les choses] de toute l'épaisseur du regard et du corps : c'est que cette distance n'est pas le contraire de cette proximité, elle est profondément accordée avec elle, elle en est synonyme. [...] l'épaisseur du corps [...] est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses, en me faisant monde, en les faisant chair. » (*Le visible et l'invisible, op.cit.*, p. 178).

⁵⁹⁹ Du Bouchet, André. *Aveuglante ou banale, op.cit.*, [au sujet de Victor Hugo], pp. 160-168.

3.1.1.6. *Le regard anime l'étendue*

Nombre des poèmes de Pierre Chappuis font pressentir ce qu'Edmond Jabès postule en ces termes :

Nous errons dans le monde, ajoutant à sa respiration, la nôtre.
Et si le regard était bien la confrontation de deux respirations ?
Cela signifierait que l'œil a aussi un poumon, un cœur dont les battements nous permettraient de voir, d'entendre, d'agir, au rythme de l'univers ; de nous déplacer avec ce qui marche, de nous élever avec ce qui vole.⁶⁰⁰

En effet, le battement du regard est mû notamment par l'intermittence des choses. Partant, sa motilité renvoie au battement respiratoire de l'étendue. Dans *Le lyrisme de la réalité*, le poète neuchâtelois explique encore que si le paysage n'est jamais « statique », cela ne tient pas uniquement aux mouvements des choses mais également au style de motilité créatrice du regard :

Davantage : plus porté à zapper qu'à se fixer, le regard lui-même est en constante mobilité, il crée, passe d'un objet à un autre, saisissant entre eux mille rapports. Un lieu (n'importe quel lieu, suis-je tenté de dire), nous prenons plaisir à le voir, le revoir, le revisiter dans la mesure où nous le réinventons, faute de quoi l'ennui, la lassitude gagnent.⁶⁰¹

C'est à l'appui de ces deux perspectives, complémentaires, que se développent les analyses suivantes.

La pulsation des choses, et du regard qui s'y accorde, constitue justement le cœur du poème « *Me reprend, m'excepte*⁶⁰² ». Le locuteur évoque les multiples « Démarrages et redémarrages » d'une matinée brumeuse ; il se trouve soit plongé dans le glissement nébuleux de l'étendue soit rejeté en marge d'un espace oblitéré. La page initiale donne à voir un entrelacs de répliques entre le saisissement des choses dans la blancheur, et le saisissement du regard lui-même :

Me reprend ;
l'arbre de nouveau happé.

M'excepte ;
bandeau de soie sur mes yeux comme une aube.

Mouvant et mouvant, m'immerge.⁶⁰³

⁶⁰⁰ Cité par Bonnet, Éric, « *Fragments, seuils, silences. La peinture en dialogue avec Edmond Jabès* » in Villain, Franck (dir.), *L'appel : écriture poétique et inscription du dehors de René Char à Jacques Réda*. Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 2004, pp. 13-20. Par ces mots, Edmond Jabès évoque l'œuvre du sculpteur Eduardo Chillida.

⁶⁰¹ *Le Lyrisme de la réalité*, op.cit.p. 39.

⁶⁰² *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps*, op.cit., « *Me reprend, m'excepte* », pp. 131-141.

⁶⁰³ *Ibidem*, p. 133.

Le parallélisme exhibe le battement qui régit la relation de présence-absence des choses et de l'observateur dans l'étendue. Le regard est soit appelé, « happé » par l'effacement des choses, soit contrarié par l'enveloppement nébuleux, soit frôlé par l'éclairement auroral. Les flux et reflux nébuleux confèrent au déploiement spatio-temporel une allure discontinue, projettent le regard d'éclipse en éclipse, et imposent leur pulsation vitale au locuteur : « Par le regard, je m'abîme là où l'arbre, une fois de plus, disparaît.⁶⁰⁴ ». Sur la page même, l'élan des énoncés témoigne de la vibration à l'unisson du poème et de l'étendue, parcourue de synopes. Le regard, celui de l'énonciateur et même celui du lecteur, auraient donc bien un « cœur », un « poumon » permettant de vivre au « rythme » des choses, comme l'explique E. Jabès.

Mais, à l'inverse, le regard du locuteur a le pouvoir d'animer, d'insuffler vie à l'étendue. Ainsi en est-il dans le paragraphe liminaire du poème « *Lieux autres*⁶⁰⁵ » :

Touchés par le regard s'allument au loin, clairière et route, ou bras de rivière, d'incertains tracés de neige.

L'influx du regard éveille l'étendue encore enveloppée dans les limbes du sommeil. De ricochet en ricochet, le regard déclare, et concomitamment, embrase le lointain, non pour l'attirer à lui, mais pour en éclairer l'indécision même, et ce jusqu'à la fin de la journée, indiquera ensuite le locuteur. Les procédés de l'énumération et de l'alternative traduisent aussi bien la simultanéité de l'éclairement des choses que le papillotement d'un regard qui ne veut pas s'attarder sur ces choses. Ainsi, le regard anime-t-il l'espace-temps, de façon à l'égailler ci et là, à partir de quelques repères spatiaux, ou temporels, revenant « l'après-midi » puis au « couchant », mais de façon à se donner le goût de l'altérité comme le précise le titre.

C'est un mouvement relativement distinct qui caractérise le dernier paragraphe de la prose initiale du recueil *Entailles*, « *Paysage brouillé* » :

Redéploiement du jour : le paysage ou son double, effiloché, à peine aurai-je eu le temps de le saisir au vol, à la va-vite, de l'embrasser (d'un coup dans ses moindres détails), le saluant d'un grand geste comme pour l'entraîner dans ma course.⁶⁰⁶

La motilité du regard y est tributaire de la foulée du locuteur et elle n'embrasse pas l'étendue. En revanche, dans son emportement, et selon une visée haptique (c'est d'un recueillement global, à la dérobée, qu'il est question), c'est le paysage même que le regard voudrait transporter. Cette fois, l'énonciateur espère ajuster l'effervescence matinale à l'allure

⁶⁰⁴ *Ibidem*, p. 140.

⁶⁰⁵ *À portée de la voix*, *op.cit.*, « *Lieux autres* », p. 16.

⁶⁰⁶ *Entailles*, *op.cit.*, « *Paysage brouillé* », p. 10.

de son regard et de sa marche. Dans ce cas comme dans le précédent, il s'agit bien d'une même ivresse, celle d'accorder son rythme à celui de l'étendue, celle de se « déplacer avec ce qui marche⁶⁰⁷ ».

Nous avons noté en introduction que, si les mouvements du regard sont intimement liés à ceux de la marche, peu de poèmes explicitent leurs interactions. Le poème « (*matin*)⁶⁰⁸ » peut être compté parmi ces rares occurrences :

Faiblement tintent
Les grelots du givre

Le regard :
lumineusement, de proche en proche,
ses embardées.

Légères,
légères sous le pas
sont les brisures.

Le regard ricoche dans l'étendue et, *Dans la foulée* de la glissée optique, le « pas » trouve à peine à se poser, cassant comme par coïncidence le givre. Le regard et la marche font résonner les « grelots du givre », à moins que l'aura acousmatique, ses reflets et ses répercussions sonores n'imposent aux mouvements optiques et physiques du locuteur leur allure de légèreté et leurs propres « embardées ». L'indétermination est remarquable, qui illustre parfaitement le processus chiasmatique fondant la poétique du paysage.

Terminons ce chapitre en observant une autre forme d'articulation entre la motilité du regard et la marche : l'interaction peut se nourrir de disjonctions autant que d'équilibrages :

En haut, en bas, la lumière bouge à travers la claire-voie de la nuit. Ah ! sa répercussion par pans successifs (*stèles de craie*) sur l'autre bord où l'arche du regard vacille, reprend appui ! Je marche (*ici, où j'ai poids*), et l'eau progressivement s'éteint, enfouit de sombres éclats.⁶⁰⁹

Le mouvement textuel s'articule autour d'un glissement de la motilité de la vue à celle de la marche. D'abord, le regard du locuteur s'épanche vertigineusement (« vacille ») en tous sens (« En haut, en bas »), se projetant de-ci de-là, selon la dissémination des éclats lumineux et de leurs répercussions. Ainsi participe-t-il de l'animation de l'étendue. Mais dans la dernière phrase, l'expansion spatio-temporelle est rapportée à la marche, à ses appuis (« les galets »), tandis que le regard, soumis au « poids » de la marche et de l'obscurité, sombre dans l'eau, « enfou[i] » avec la disparition des reflets. Seule la marche désormais donnera la possibilité d'éprouver l'expansion spatio-temporelle.

⁶⁰⁷ Citation d'Edmond Jabès (rapportée par Éric Bonnet) présentée dans le commencement de ce passage.

⁶⁰⁸ *Pleines marges*, *op.cit.*, « (*matin*) », p. 14.

⁶⁰⁹ *Distance aveugle*, *op.cit.*, « *Éparpillement* », p. 104.

3.1.2. Cinétiques de la marche

Dans la *Poétique du regard*, le sémiologue Pierre Ouellet postule une « structure de chemin » apparentée au concept de « structure d'horizon* » proposé par M. Collot⁶¹⁰. P. Ouellet insiste sur l'idée que la « modalité de l'expérience sensorielle » est tout autant la motricité que la vision proprement dite, vision et motion épousant un même chemin qui conduit aussi l'apparaître et le sentir. Au long du chemin, les apparences défilent sous les yeux du promeneur, « telle une phrase ou une proposition⁶¹¹ ».

La marche est cruciale, comme en témoignent le grand nombre des notes qui y sont consacrées⁶¹² dans l'œuvre de Pierre Chappuis, et divers commentateurs en ont souligné l'importance. P. Jaccottet, dans « Une lettre grand ouverte⁶¹³ » à Pierre Chappuis pointe cette affinité entre eux ; M. Collot explique combien l'expérience du paysage est déterminée par « un double déplacement, qui est à la fois celui du marcheur et celui des éléments naturels »⁶¹⁴ ; Jacques Dupin entrevoit « [l]a simplicité de la marche [comme] une respiration, une écriture. Écriture du dehors⁶¹⁵ » ; quant à Claude Douguin, elle admire chez le poète l'« ardeur » de « l'en marche »⁶¹⁶. Toutes et tous soulignent la dimension poétique de la démarche, dimension que nous envisagerons dans la troisième partie de cette thèse. L'enjeu consiste présentement à étudier comment la relation chiasmatisée entre l'énonciateur et l'étendue se resserre dans le mouvement de la marche. D'une part, le promeneur déploie, voire anime, l'étendue spatio-temporelle en la traversant ; d'autre part, il lui emboîte le pas, s'ajustant à son allure expansive.

⁶¹⁰ Ouellet, Pierre, *Poétique du regard*, op.cit., p. 233.

⁶¹¹ Ouellet, Pierre, *Poétique du regard*, op.cit., p. 229.

⁶¹² Relevons principalement les titres suivants : « Marcher, écrire » dans *La Preuve par le vide*, op.cit., pp. 27-28 ; « Écrire à la montée », « Participation physique », « Écrire aussi parfois au plat, à la descente », dans *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., respectivement aux pages 35-36, 52-53 et 53-54.

⁶¹³ Jaccottet, Philippe, « Une lettre grand ouverte », *La Sape*, n°52-53, 1999, pp. 11-14. Le poète écrit : « Mais la singularité de notre travail, c'est que pour nous y mettre, pour avoir quelque chose à ouvrager sur l'établi qui ne soit pas seulement des mots, il faut d'abord être sorti, avoir marché dehors, [...] » (p. 12).

⁶¹⁴ « Dans les marges du paysage », Collot, Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, op.cit., « Dans les marges du paysage », respectivement p. 358 et 359.

⁶¹⁵ Dupin, Jacques, « Le Sens de La Marche », in *M'introduire dans ton histoire*. Paris : P.O.L, 2007, p. 150.

⁶¹⁶ Douguin, Claude, « Pierre Chappuis sur le chemin », *La Revue de Belles-Lettres*, n°3-4, 1999, p. 63, « Cette présence, cette ardeur qui illumine sa poésie, c'est à son ouverture, sa projection vers l'avant, son « en marche » (pour reprendre à Rimbaud sa formule) qu'elle les doit. Car il s'agit bien pour le poète parcourant les bois, les vignes, la montagne de répondre à ce qui le somme, d'aller plus avant toujours, de reconduire une tension. L'imaginaire est devant nous. »

3.1.2.1. Déployer une étendue à mesure de la marche

Marcher consiste d'abord à éprouver l'étendue : prenant appui sur le sol, les pas du promeneur définissent la consistance du sol tout aussi bien que la résonance propre à l'étendue spatio-temporelle ambiante. Par exemple, c'est en se précipitant « (*le cœur à l'aise*)⁶¹⁷ » que le promeneur se réjouit de « l'élasticité du sol ! ». D'une certaine manière, l'étendue prend « consistance de pas⁶¹⁸ » (du Bouchet) puisque l'élan de l'aube est associé à la promptitude et aux soubresauts de « lévriers ». L'accord thymique entre l'allégresse de l'expansion aurorale et celle du marcheur est sous-jacent, mais remarquable.

Claude Dourguin note, dans l'article intitulé « *Pierre Chappuis sur le chemin*⁶¹⁹ », que dans l'œuvre chappuisienne, il n'y a « [p]oint de contemplation, mais une approche par saisies, un regard en marchant » :

[...] (d'où la succession des désignations, chacune, part de vérité, de réalité, d'exactitude, permettant, aussi, de ne pas faire de phrases), avancées, approches progressives – sans découragement, accepter ce degré puis cet autre.⁶²⁰

Effectivement, la progression du texte suscite souvent⁶²¹ l'impression que les choses se signalent à mesure que le locuteur marche, progresse dans l'étendue, et corollairement, que « le poème comprend son espace comme celui d'un parcours⁶²² » (J. E. Jackson). Considérons l'exemple du poème « *Taillis, futaie*⁶²³ » (*Distance aveugle*) pour expliquer comment l'articulation des notations kinesthésiques et sensorielles ponctue le déroulement spatio-temporel :

Contre-ciel opaque, l'eau gèle dans les zones marécageuses en dehors des chemins sans ornières. Le froid attise un feu en moi. J'approche de l'étang par les sous-bois. De loin en loin, par les trouées, le pont de givre réapparaît. Sous la cloche du jour, aux confins, de hautes terres ou des nuages miroitent. Éclatent, isolés et comme rebondis, de rares cris d'oiseaux. Taillis, futaies, quoique nus, m'entourent. Le bruit de la gravière s'est perdu. Dans les roseaux, au bord de l'étang qui demeure à distance fusent peut-être des rires et des appels d'enfants. Je vais dans la lumière de midi, d'une plage de silence à l'autre.

Juxtaposant les phrases, le poète cherche à rendre compte des différentes phases du déroulement de la marche, des mouvements perceptifs successifs du promeneur. Le pas innerve et scande l'approche esthétique, ce que signalent les notations kinesthésiques, « J'approche » et « Je vais », prenant place en début et fin de poème. Parallèlement, ce sont les notations sensorielles qui marquent le déplacement de l'énonciateur. Dans « les sous-

⁶¹⁷ *Pleines marges*, *op.cit.*, p. 74.

⁶¹⁸ Du Bouchet, André, *Annotations sur l'espace*. Saint Clément de rivièrre : Fata Morgana, 2000, p. 112.

⁶¹⁹ Dourguin, Claude, « *Pierre Chappuis sur le chemin* » in *Revue de Belles-Lettres*, n°3-4, 1999, pp. 81-85

⁶²⁰ *Ibidem*, p. 84.

⁶²¹ Toujours, dans le recueil *Distance aveugle*, *op.cit.*.

⁶²² Jackson, John Edwin, *La poésie et son autre : Essai sur la modernité*. Paris : José Corti, En Lisant En Écrivain, 1998, Chapitre 6 « *L'étranger dans la langue* » (sur André du Bouchet), p. 117.

⁶²³ *Distance aveugle*, *op.cit.*, « *Taillis, futaie* », p. 96.

bois », son avancée est ponctuée par les indices visuels des « trouées » et de l'intermittente visibilité du « pont ». Les éclats sonores des « cris d'oiseaux », les « rires et [l]es appels d'enfants » ainsi que l'évanouissement du « bruit de la gravière » et la successivité des « plage[s] de silence », jalonnent la progression du cheminement. Entre « J'approche » et « Je vais », l'inflexion est notable. La traversée de l'étendue, ponctuée par des aires impressives labiles et des échos remarquables (échos visuels et acousmatiques), a induit un déplacement intérieur : sans but spatialement défini, sans orientation explicite, la balade n'a pas d'autre préoccupation que d'accueillir ce qui surgit et se porte à la rencontre du locuteur. Chaque notation, chaque phrase indique l'un des moments critiques de la marche. Les écarts, les défauts de jointures entre les notations, entre les phrases, articulent paradoxalement le texte. Ils manifestent un déroulement entrecoupé d'ellipses : le ponctème du point suggère comme « une déchirure autant dans la réalité environnante que dans la conscience »⁶²⁴.

Le plus souvent, le mouvement de la marche est rendu sensible parce que sont pointées différentes phases, diverses aires spatio-temporelles. Mais la traversée consiste aussi à éprouver une ouverture dans l'épaisseur de la chair du monde, la profondeur de l'étendue ne pouvant être « donnée qu'à un sujet qui s'avance en elle, qui y pénètre⁶²⁵ » (R. Barbaras). À cet égard, reportons-nous à la fin du poème « *(d'instant en instant)*⁶²⁶ » :

Autant de pas, et de pas
ramenant vers nous
– brume et montagne désemboîtées –
la trouée de l'horizon.

Dans cette strophe, la marche est affrontée à la démesure de l'étendue spatio-temporelle : les pas ne peuvent pas plus être décomptés que les « *instants* » du titre. Déhiscent, le lointain appelle toujours le locuteur vers l'avant, mais dans le même temps, la marche a pour effet de recentrer l'espace autour d'un « nous » qui devient à la fois le point de convergence et le point de fuite de l'étendue.

Par ailleurs, la marche exprime une tension, un espoir, celui d'insuffler vie, d'illuminer l'étendue. C'est « *[p]ar une blanche après-midi d'été*⁶²⁷ » que le locuteur sonde ce puissant ressort, « Comme si, la traversée, la forêt, hêtres, pins allait s'éclaircir. ». La logique de l'accumulation et le déploiement de l'hyperonyme « forêt » ont pour effet de suggérer une expansion dont on ne sait si elle tient davantage à l'étendue ou à l'enthousiasme du locuteur

⁶²⁴ *Le Biais des mots*, op.cit., p. 92 : « l'écart – d'un vers, mais aussi bien d'un mot à l'autre – porte sur le vide à franchir au moment [...] où s'opère, si infime soit-elle, une déchirure autant dans la réalité environnante que dans la conscience qui de là, imprévisiblement, reprendra son cours [...] ».

⁶²⁵ Barbaras, Renaud, *Métaphysique du sentiment*, op.cit., p. 17.

⁶²⁶ *Mon Murmure, mon souffle*, op.cit., « *(d'instant en instant)* », p. 59.

⁶²⁷ *Ibidem*, p. 37.

pour le lieu et pour les mots⁶²⁸. Toujours est-il qu'à la marche, le locuteur espère adjoindre les mots (« Soient mots. » est l'ultime énoncé du poème) afin d'animer l'étendue.

Contrairement à l'immobilité, la marche permet au promeneur de s'espacer, et de mesurer, corporellement, les distances spatio-temporelles entre les choses. D'où, peut-être, la sensation que le mouvement kinesthésique ressortit à une vitalité chiasmatisque. Le pénultième poème⁶²⁹ de *Comme un léger sommeil* rend compte d'une telle expérience :

Le chemin, à mesure
– chaque enjambée –
s'anime.

Dans le désordre,
ressassement des nids-de-poule,
cailloux déchaussés, creux, bosses.

De tant d'autres pas,
perdus,
l'écho muet.

Le poète tire parti de l'expression « à mesure » qui, dans cette occurrence, se rapporte aussi bien au déploiement progressif de l'étendue qu'à l'idée que les pas mesurent, et déterminent, l'ardeur du cheminement. Or, cette ardeur implique l'entrelacs chiasmatisque : rejeté en fin de phrase, le verbe animer renvoie et au premier vers pour faire du « chemin » son sujet, et au second, posant comme principe actif l'« enjambée ». Dans l'ensemble du poème, la ferveur du promeneur se « mesure » à l'endurance déployée pour recenser la moindre inflexion de terrain, pour retrouver l'élan qui a insufflé d'autres traversées, pour jauger cet élan vital qui « anime » toujours le promeneur, et le sentier⁶³⁰. Dans le dernier ensemble strophique, le pas déplie, au cœur même de l'expansion visible du chemin, d'autres démarches. Il avive une sensation combinant la trace mémorielle, l'oubli et le manque. Le pas fait retentir un vide : « l'écho » est indéniable, mais « muet », il ne se rapporte à rien de précis, si ce n'est, peut-être, au sentiment vague d'aimer à nouveau ce corps à corps avec le plus banal accident de terrain. En ce sens, la voie du cheminement anime la voix du « ressassement », le pas cheminant cette intime émotion. Une telle postulation trouve également assise à la lecture de ce bref poème non titré :

⁶²⁸ Le poème est le premier poème de la section « (*l'envers des mots*) » et le poème se termine par l'énoncé suivant : « Soient mots. » (*Ibidem*).

⁶²⁹ *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, poème non titré, p. 75.

⁶³⁰ « *les pierres ne reconnaissent pas mon pas* », note Pierre Chappuis dans « *Pacte rompu* », *Battre le briquet*, *op.cit.*, p. 38.

Rendant au chemin,
pierre après pierre,
sa jeunesse, sa voix.

Labial ressassement
aujourd'hui comme hier.⁶³¹

La marche anime, à mesure de « pierre » – le prénom du poète résonne en écho – une traversée qui n'est pas seulement relative à l'étendue, mais qui suscite, par une sorte de dédoublement, le ressouvenir. Dans cette occurrence aussi, la voie fait sourdre la voix, l'une et l'autre parlant d'un glissement au cœur de la solitude.

La marche initie parfois un mouvement qui consiste simplement à flâner le cours des choses. Auquel cas, le pas éveille puis ponctue ce retentissement intérieur qui ne ramène rien à rien⁶³², mais pointe secrètement un creusement :

Marche sans but sur ce chemin récemment rempierré, le bruit de mes pas dans les cailloux aux angles encore vifs seul marquant le temps.⁶³³

La ponctuation du pas semble de nature temporelle mais, par-delà le caractère apparemment anodin de cette démarche, le promeneur fait retentir le renouvellement du sentier (« rempierré »), et cette répercussion nouvelle ouvre l'espace à d'autres résonances. En réalité, le poème évoque une expansion forestière littéralement inouïe. Mais, il arrive que le retentissement du pas fasse surtout résonner la vacuité d'un espacement intérieur, l'incertitude et le vide, l'absence et la présence se neutralisant :

Ailleurs. Absent.

Incertain
Heurtant un caillou de temps à autre

Rythmant l'ombre⁶³⁴

Les trois premiers termes autorisent cette tension vers le neutre parce qu'ils ménagent diverses lectures pouvant rapporter l'altérité, l'absence et l'instabilité à la démarche du locuteur, à son parcours dans l'étendue, et aussi à l'espace-temps de manière plus large.

La marche anime, espace l'étendue aussi bien qu'elle insuffle une diastole intérieure, tendue vers le rien, le vide, le neutre. De manière plus singulière, la marche déplie dans l'étendue le fil qui tisse la réalité et l'imaginaire :

Là où, n'ayant plus été qu'un lit asséché, la trace se perd dans les herbes et les cailloux (*l'eau à sourdre, le manque d'eau*), pas à pas comme pour réinventer méandres et ressauts, n'avoir (*vadrouilleur, non sourcier*), n'avoir à suivre que son propre caprice.⁶³⁵

⁶³¹ *Mon Murmure, mon souffle, op.cit.*, p. 48 (poème non titré).

⁶³² À la manière de ces coutures à grands points qui, dans la bleuité de l'étendue, « ne rapportent rien à rien » (« Cousu de fil blanc », in *À portée de la voix, op.cit.*, p. 57).

⁶³³ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, « (Par une blanche après-midi d'été) », p. 37.

⁶³⁴ *Moins que glaise, op.cit.*, « Paysage, dit château au crépuscule », pp. 35.

Le pas du promeneur mesure, ponctue, fait osciller en son retentissement, le ressouvenir et l'invention de l'étendue à partir d'elle-même, à partir de ses détails. La déambulation dépend d'un étrange mouvement d'« absence à la réalité à partir de la réalité⁶³⁶ ». À même une trace, qui n'est peut-être pas celle d'un cours d'eau, se déploie la présence-absence d'un ruisseau dont le promeneur invente le cours de manière aléatoire. Encore que, le caractère imprévisible de la marche est une manière d'ajustement aux hypothétiques revirements brusques du filet d'eau entre « herbes et [les] cailloux ». La marche est souplement informée, innervée par les caractéristiques géologiques de l'étendue⁶³⁷, et réciproquement, elle déroule un espace qui n'est ni absolument fictif, ni lié au seul ressouvenir. Marche et étendue gréent et agréent leur expansion réciproque.

3.1.2.2. « *Vivement, emboîter le pas !*⁶³⁸ »

Il s'agit maintenant de préciser en quoi consiste cet ajustement que vise la démarche poétique. La phrase exclamative citée constitue un premier éclairage : l'émotion gagne le promeneur quand il lui semble répondre à l'appel et à l'allure du déploiement de l'étendue :

Champs hersés de frais, hiver vagabond à fleur de neige. Vivement, emboîter le pas !

Le locuteur se glisse (que l'élan relève d'une sensation kinesthésique ou d'un déplacement dans l'étendue ne compte pas pour le lecteur) dans l'étendue pour s'accorder à l'é-motion* hivernale qui meut l'étendue dans ses fils, fraîchement renouvelés. L'allant de l'un engage celui de l'autre, immédiatement, inévitablement. De façon comparable, c'est « *Avec le soleil, Dans la foulée* » que le promeneur s'ajuste à l'illumination soudaine du chemin et se laisse emporter pour « ne plus toucher terre, uni au vent. »⁶³⁹.

L'auteur insiste toujours sur ce qui accorde l'inflexion de la marche aux qualités du déploiement de l'étendue. De fait, la marche est « nulle » quand le promeneur s'ajuste au suspens de l'étendue à « l'heure étale »⁶⁴⁰ ; le pas est subreptice pour pénétrer, « [c]omme chat sur braises », au cœur des « [m]ouvantes conjugaisons » d'ombres et de clartés qui

⁶³⁵ *D'un pas suspendu*. Paris : José Corti, 2009, « *Le sens de la marche* », p. 20.

⁶³⁶ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « *Un rêve parallèle* », pp. 29-32. À propos de Perceval, ravi par la contemplation des gouttes de sang sur la neige, l'auteur parle d'« absence à la réalité à partir de la réalité ».

⁶³⁷ Un passage de la prose « *En aval* » (*Muettes émergences*, *op.cit.*, p. 63) fait écho à cette démarche, l'auteur laissant « glisser ses pensées, sans plus, au fil de l'eau », heureux de s'attarder « joyeusement au détail des choses, tout un monde, une géographie en miniature ».

⁶³⁸ *Battre le briquet*, *op.cit.*, p. 83.

⁶³⁹ *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, « *Soleil levant* », p. 21.

⁶⁴⁰ *Distance aveugle*, *op.cit.*, « *Marche nulle* », p. 71.

« jalonnent la route »⁶⁴¹ ; ou encore, l'allure du promeneur est celle d'un « va-et vient » quand la vague en « règle » le balancement en une « [h]eureuse monotonie »⁶⁴². Inversement, la marche est vive et ardente quand s'embrace l'étendue :

Soit sous mes pas,
prêt à reprendre,
un feu.

Lueurs et crépitements
activent la marche.⁶⁴³

Le jeu des allitérations (en [p], [r] et [t]) fait entendre ces éclats qui imposent leur tempo à l'étendue et au promeneur, suggérant l'idée que ce dernier s'est laissé gagner par la double cadence des sons et de la marche⁶⁴⁴.

Toutefois, l'accordement n'est pas toujours si aisé. Le locuteur du poème « (*Dans le bleu*)⁶⁴⁵ » se retourne sur ses pas, sans aucune amertume d'ailleurs, pour en mesurer la difficulté :

Tant bien que mal,
ton pas s'ajuste
aux dalles du jour.

Quand l'expansion qui avive l'étendue surprend le promeneur, celui tente autant que possible de s'y accorder, mais il n'est pas rare qu'il se trouve pris de vitesse par l'allure effervescente des choses. L'inflexion de l'allure du locuteur est aussi bien le signe d'un difficile ajustement que la marque d'un imperceptible revirement dans l'étendue, le poète ménageant volontiers l'ambiguïté :

Derechef,

épouser en pleine course
le vent.

Flamboie
un brin de paille.

Lourds, appesantis,
les pieds ne quittent pas le sol.⁶⁴⁶

⁶⁴¹ Les citations proviennent toutes du poème intitulé « (*sur un chemin de nulle part*) », dans *Mon Murmure, mon souffle*, *op.cit.*, p. 49. La marche engage donc une manière d'effleurement, de glissement, qui nous semblent en ce cas intéresser davantage une poétique qu'une cinétique, une allure. Cet aspect est donc réservé pour la troisième partie.

⁶⁴² *Mon Murmure, mon souffle*, *op.cit.*, « (*barrière mouvante de l'ombre*) », p. 46.

⁶⁴³ *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, « (*Parmi aiguilles et brindilles de pins*) », p. 58.

⁶⁴⁴ L'idée est indirectement présentée dans la note « *Participation physique* » (in *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *Participation physique* », pp. 52-53), Pierre Chappuis évoquant l'enjeu de la marche pour Rousseau et pour Goethe.

⁶⁴⁵ *Pleines marges*, *op.cit.*, poème « (*dans le bleu*) », p. 43.

⁶⁴⁶ *Entailles*, *op.cit.*, [poème non titré], p. 45.

Le poème met en évidence deux inflexions. La première est exprimée par l’adverbe initial, et suppose que le poème est « en prise directe⁶⁴⁷ » avec l’existence hors-texte du locuteur. D’un point de vue phonétique, l’adverbe fait retentir l’élancement de la marche : L’occlusive [d] marque un rebond, résonnant encore dans la vibrante [r] tandis que la reprise du [ə] et les consonnes non-voisées manifestent plutôt le souffle de l’allègement. Le second vers redouble la suggestion du balancement de la marche avec le jeu des occlusives en [p] et [k] et la reprise de l’assonance en [u]. Finalement, l’enthousiasme du début du poème verse du côté de l’accablement, ou du moins de la pesanteur (de la gravité). Cette seconde inflexion n’est nullement plus explicable que la première, et le ponctème blanc interstrophique oblitère toute possibilité de comprendre ce qui a induit le changement d’allure. Dans les deux derniers vers, les occlusives dominent ([p], [t], [k]), faisant écho au piétinement du locuteur. Le heurt entre l’emportement au gré du vent, l’ardeur du « brin de paille » et l’engourdissement final maintient vive l’énigme des modulations de l’entrelacs thymique entre le promeneur et l’étendue. Le poète figure la nécessité de « rétablir [l’]équilibre », « presque à chaque pas »⁶⁴⁸.

3.1.2.3. *Les inflexions de la marche*

Les inflexions qui caractérisent l’interaction entre la marche et l’étendue se déploient selon des nuances multiples mais, dans l’ensemble, elles se déclinent autour des nuances thymiques, des modalités de l’attention et des allures prestes ou alenties.

Ainsi, selon le principe des vases communicants⁶⁴⁹, le « – subit désenchantement – » (visuellement, les tirets exhibent le décrochage thymique), la lassitude, le défaut de reconnaissance, ou même la perte du chemin, sont marqués par le « pas [qui] résonne dans le vide »⁶⁵⁰. Ou bien encore, ce sont l’engourdissement automnal et l’alentissement du pas qui s’accordent :

En marche, en toute lenteur.

Feuilles mortes et reflets.

Route elle-même vagabonde.⁶⁵¹

⁶⁴⁷ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « En prise directe », p. 70 : « Pour être en prise directe avec ce qui l’a suscité, le poème n’a besoin que du champ de la page blanche. »

⁶⁴⁸ *À portée de la voix*, op.cit., « Halage », p. 26.

⁶⁴⁹ L’une des notes de *La Rumeur de toutes choses* (Paris : José Corti, 2007, p. 55) est ainsi intitulée et mentionne l’ « instabilité météorologique » de l’auteur (également évoquée p. 62).

⁶⁵⁰ *Comme un léger sommeil*, op.cit., « (rêvant d’être au pays de Sylvie) », p. 72.

⁶⁵¹ *Pleines marges*, op.cit., (dans la distance même), p. 13.

La disposition des vers sur la page sert la suggestion de cet entrelacs météorologique. Au centre, l'expansion des « Feuilles mortes » fonctionne comme le noyau diffusif influant sur le marcheur, comme sur la route. Le déploiement chromatique des feuilles, des « reflets » dispersés, égaillés à même le sol, paraît imposer à tout être, à toute chose, son allure flâneuse. D'ailleurs, le déploiement textuel divague également, conduisant d'une chose à l'autre : les ponctèmes blancs isolent chacun des énoncés (c'est l'unique occurrence dans le recueil), ce qui a pour effet de disperser les notations, à l'instar des feuilles sur le sol. Enfin, la « route » déambule mais son tracé, sinueux peut-être, ouvre une possible voie au vagabondage, au laisser-aller de la pensée flottante de l'énonciateur. Somme toute, l'automne est une inflexion traçant les contours d'une voie qui, insidieusement, destine tout à son caprice.

La marche innerve donc les « flâneuses pensées⁶⁵² » du locuteur, son allant, parfois, « déroule un poème chimérique⁶⁵³ ». L'allure du pas influe nettement sur le degré de conscience du locuteur. Si le dessaisissement poétique fera l'objet d'une étude dédiée en troisième partie, il est impératif de présenter synthétiquement l'action de la marche. À plusieurs reprises, le poète met en évidence l'attention flottante et même la torpeur qui résultent de l'allure régulière de la marche. Ainsi, dans « *Le paysage dit du château au crépuscule*⁶⁵⁴ », le choix de l'italique et de la disposition en haut de page de certains énoncés accuse ces instants de déprise : « *Ailleurs. Absent* », puis « *Absent* », et encore « *Fébrile* »⁶⁵⁵. Qui plus est, le promeneur distrait devient un « [v]oyageur improbable », « inaperçu / (même croisé par des promeneurs attardés) »⁶⁵⁶. Le mouvement de la marche correspond aussi à une traversée intérieure ponctuée de remuements indéterminés : « presque porté » par le « pas, s'il enjambe un vide »⁶⁵⁷, le locuteur s'oublie pour ensuite se retrouver, se surprendre soudain, en marche. Cette traversée fonde le déploiement textuel mais elle peut aussi articuler des poèmes qui se suivent. Prenons l'exemple de la seconde moitié du poème « *Lente, son allure*⁶⁵⁸ » :

Sur le marcheur (*lente, son allure*) se referme l'exiguïté d'un jour décroissant où l'horizon n'est bientôt plus qu'une étroite plinthe.

Manquera le pas suivant.

Le futur conduit fatalement l'alentissement de la marche au pas dans le vide, que le locuteur trébuche ou s'abîme dans le dessaisissement. La fin du poème semble coïncider avec

⁶⁵² *À portée de la voix, op.cit.*, « *Lointain* », pp. 28-29.

⁶⁵³ *Dans la foulée*. Paris : José Corti, 2007, « *Ligne mouvante* », p. 36. La citation auparavant commentée.

⁶⁵⁴ *Dans la foulée*. Paris : José Corti, 2007, pp. 29-39.

⁶⁵⁵ *Ibidem*, respectivement pages 35, 37 et 38.

⁶⁵⁶ *Ibidem*, p. 37.

⁶⁵⁷ *Ibidem*, p. 38.

⁶⁵⁸ *D'un pas suspendu, op.cit.*, « *Lente, son allure* », p. 58.

ce trouble. Néanmoins, la traversée ne s'interrompt pas véritablement puisque le rebond est à l'œuvre dès le poème suivant : « L'hiver, d'un coup.⁶⁵⁹ » convoque instamment le locuteur qui, avec une aisance nouvelle, enjambe « barrière après barrière » l'étendue à parcourir « d'un pas neuf !⁶⁶⁰ ».

Les dynamiques de la marche et du regard témoignent de l'interaction entre le déploiement de l'étendue et l'allure de l'immersion du locuteur dans l'étendue : l'entrelacs chiasmatique ressortit aux glissements, aux influx, aux battements, aux réinventions et aux inflexions réciproques. Ces modalités sont certes multiples et contrastées, mais l'ensemble des analyses tend à montrer que le sujet n'a que peu d'emprise sur son style* d'appréhension spatio-temporelle. Il ne maîtrise ni ses mouvements kinesthésiques, ni les inflexions qui les affectent inopinément. Écrire le jeu du regard et de la marche conduit inexorablement le poète à se figurer dépourvu, entrevoyant, agissant, éprouvant ou pensant ce qu'il n'attendait pas. Pour reprendre les mots de l'auteur, l'allure du regard, tout autant que celle de la marche, n'est « pas canalisée, [et] se plaît aux chemins de traverse, aux flâneries buissonnières, ne crai[gna]nt ni les changements d'allure ou de cadence, ni le coq-à-l'âne, le laisser-aller, les interférences, les courts-circuits⁶⁶¹ ». La labilité des mouvements optiques et kinesthésiques contribue à instaurer la relation chiasmatique entre le locuteur et la trame spatio-temporelle, mais il reste à distinguer plus nettement la teneur de cet « hinterland »⁶⁶².

3. 2. L'entrelacs des états de choses, des états d'âme et des états de conscience

Si « [l]a vie intérieure de l'homme n'est faite que de ce qui vient du dehors⁶⁶³ » (P. Reverdy), il est des états de choses qui engagent des « niveaux de réalité » (J. Sacré⁶⁶⁴) et corollairement des niveaux de conscience divers et labiles. Alléguant les analyses de Greimas et Fontanille dans la *Sémiotique des passions*⁶⁶⁵, Michel Collot en présente ainsi certaines composantes :

⁶⁵⁹ *D'un pas suspendu, op.cit.*, « Pensées telles, vagabondes », p. 59.

⁶⁶⁰ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « Étendue mienne », p. 23.

⁶⁶¹ Pierre Chappuis évoque en ces termes la mobilité du regard, de la lecture et de l'esprit, dans *Le Lyrisme de la réalité, op.cit.* p. 24.

⁶⁶² *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 15 : « réalités extérieures et intime tendent alors à se rejoindre dans un hinterland où (comment le comprendre ?) s'opère une reconnaissance immédiate, irréfléchie, ne reposant sur rien de préétabli. ».

⁶⁶³ Reverdy, Pierre. *Œuvres complètes, tome II, op.cit.*, En vrac, p. 819.

⁶⁶⁴ James Sacré, dans un entretien avec Monique Gallarotti-Crivelli (revue Nu(e), 2005, n°11, pp. 9-24). Cité par Bonhomme, Béatrice, « Articulation du réel et du poétique », in *Dire le réel aujourd'hui en poésie, op.cit.*, p. 434.

⁶⁶⁵ Greimas, Algirdas Julien, Fontanille, Jacques, *Sémiotique des passions*. Paris : Seuil, 1991, p. 13.

La sémiotique a mis en lumière par d'autres voies cette fonction centrale du « corps sentant » comme échangeur entre l'intérieur et l'extérieur : par sa « médiation », « le monde en tant qu'état de choses se trouve rabattu sur l'état du sujet, c'est à dire réintégré dans l'espace intérieur uniforme du sujet. En d'autres termes, l'homogénéisation de l'intéroceptif⁶⁶⁶ par l'intermédiaire du proprioceptif⁶⁶⁷ institue une équivalence formelle entre les états de chose et les états d'âme du sujet.⁶⁶⁸

Dans l'expérience du « sentir*⁶⁶⁹ » théorisée par H. Maldiney, le sujet ne maîtrise ni ses perceptions, ni les effets qui l'affectent et il se trouve sensible sans pouvoir connaître. Aussi cet entrelacs va-t-il de pair avec un investissement affectif qui, explique M. Collot, « ne doit pas être confondu avec un « sentimentalisme », l'émotion liée au paysage « ne résult[ant] pas, [...] de la projection d'un sentiment personnel ou d'un état intérieur sur le monde » mais plutôt d'un mouvement d'ouverture dans lequel le sujet éprouve « son appartenance à la chair du monde »⁶⁷⁰. Or, il semble bien que c'est de cette relation, de cette « connivence entre le sujet et l'univers⁶⁷¹ » que sont pénétrées les évocations poétiques de Pierre Chappuis. C'est dans cette perspective que M. Collot privilégie parfois le concept de *Stimmung** plutôt que l'expression de « sentiment paysage⁶⁷² », pour désigner l'atmosphère, la coloration, la tonalité affective* communes à l'étendue et au locuteur, tonalité dont le poème offre la résonance, qu'il répercute. Par ailleurs, la notion de tonalité nous requiert car elle a été rapprochée d'une « musique », d'une « mélodie de l'être-au-monde », prolongeant autrement la réflexion acousmatique (H. France-Lanord⁶⁷³). Enfin, lorsque Maldiney évoque l'entrelacs tonal entre le sujet et le monde, c'est en recourant à la métaphore météorologique que privilégie Pierre Chappuis lui-même « La climatique de l'être au monde [qui] ne se laisse pas diviser entre dedans et dehors.⁶⁷⁴ »

Quant à l'auteur neuchâtelois, il explique pourquoi il se trouve surpris, ravi par l'intrication entre intériorité et extériorité : citant Amiel, il précise, dans la note « *L'invention du paysage*⁶⁷⁵ », que cette révélation se rapporte à un état d'âme et qu'elle procède de « l'intuition d'une reconnaissance réciproque du *moi* et du monde ». Ajoutons encore que ce

⁶⁶⁶ C'est-à-dire l'espace mental du sujet (par opposition à l'espace extéroceptif, qui concerne le monde extérieur).

⁶⁶⁷ Le corps est l'instance proprioceptive.

⁶⁶⁸ Collot, Michel, « Faire corps avec le paysage », *Actes Sémiotiques*, 2008. Disponible à l'adresse suivante : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3464>

⁶⁶⁹ Pour Henri Maldiney, le « sentir » n'est pas équivalent au « percevoir », parce que la perception distingue des objets à connaître quand la sensation se tient du côté du « pathique » qui fait éprouver l'existence.

⁶⁷⁰ Collot, Michel, « *Un paysage objectif ?* », *L'Étrangère*, n°25, 2010, pp. 29-30.

⁶⁷¹ Collot, Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours, op.cit.*, p. 361.

⁶⁷² *Ibidem*, p. 360.

⁶⁷³ Hadrien France-Lanord cite l'article « *Stimmung* » du *Dictionnaire Martin Heidegger* dans son essai intitulé *La couleur et la parole. Les chemins de Paul Cézanne et de Martin Heidegger, op.cit.*, p. 105 : « Une tonalité n'est pas simplement une forme ou une modalité, mais un air au sens musical de mélodie. Et celle-ci ne flotte pas au-dessus de la façon dont l'homme se trouverait [...] être là présent. Elle donne au contraire le ton pour cet être, c'est-à-dire qu'elle accorde et détermine tonalement le mode et le comment de cet être. »

⁶⁷⁴ Maldiney, Henri, *Ouvrir le rien, l'art Nu*. Paris : Les Belles lettres, Encre Marine, 2010, p. 455.

⁶⁷⁵ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Invention du paysage* », pp. 13-14.

sentir est extrêmement labile, que « l'évidence intérieure intime⁶⁷⁶ » n'est pas sans fondement mais peut être sans objet. De fait, l'étendue mouvante fonctionne comme « un miroir dans lequel se retrouver sans avoir à se reconnaître⁶⁷⁷ ». Voir, marcher, imaginer et se remémorer impliquent un milieu dont la teneur est fluide, un « hinterland », où « réalités extérieure et intime tendent alors à se rejoindre »⁶⁷⁸. Celui-ci recouvre une interaction immédiate entre le locuteur et une « réalité qui, d'emblée », sans qu'il en ait « conscience, se confond avec [lui] » : le poète neuchâtelois cite Senancour, « "Nous sommes ce que nous font le calme, l'ombre, le bruit d'un insecte, l'odeur d'une herbe"⁶⁷⁹ ». Impliquant un état préréflexif, le concept du sentir est intéressant dans la mesure où il permet d'aborder l'étrange reconnaissance dont parle le poète⁶⁸⁰, et de comprendre les impressions de manque et d'absence.

La teneur de l'entrelacs des états de choses et des états de conscience est, par opposition à l'expression d'état d'âme, à rapporter aux notions de tonalité atmosphérique, de *Stimmung*, ainsi qu'aux embrassements entre réminiscence et oubli, et enfin aux flux et reflux de la rêverie.

3.2.1. Les variations météorologiques d'un espace aussi bien extérieur qu'intérieur

À la croisée de la phénoménologie et de la sémiotique, Michel Collot⁶⁸¹ emploie l'expression de « masse thymique » dans le but d'insister sur cette remarque corollaire, et capitale pour concevoir le caractère labile des tonalités atmosphériques chappuisiennes : « les rôles de l'objet et du sujet sont quasiment interchangeable, et l'affect lui-même n'est pas encore polarisé selon l'opposition de l'euphorique et du dysphorique ». Dans *Vivre de paysage*, le sinologue F. Jullien revient, en d'autres termes, sur la nécessité de distinguer l'« affectif » de l'« affect », le premier substantif désignant une propension à « se laisser affecter » par le paysage en deçà de l'« affect » identifiable par les noms de joie, tristesse, etc.

⁶⁷⁶ À nouveau, nous faisons référence à la quatrième de couverture de *Muettes émergences, proses* sur laquelle Pierre Chappuis cite Joseph Joubert.

⁶⁷⁷ *Le Lyrisme de la réalité, op.cit.*, p. 27.

⁶⁷⁸ *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 15.

⁶⁷⁹ Dans *Battre le briquet, op.cit.*, IX « Paysage et mémoire », p. 134, Pierre Chappuis cite le second chapitre des *Réveries sur la nature primitive de l'homme. Troisième édition*. (Paris : Librairie Abel Ledoux, 1833, p. 21) dans lequel Senancour écrit : « Livrés selon l'ordre naturel à ce qui change autour de nous, dans cet ordre toujours mobile, nous sommes ce que nous font le calme, l'ombre, le bruit d'un insecte, l'odeur d'une herbe : nous partageons cette vie générale et nous nous écoulons avec ces formes instantanées ».

⁶⁸⁰ Nous y reviendrons en 3.1.2.2. *Le dessaisissement extatique*, cf. *supra*, p. 661 *sqq.*

⁶⁸¹ Collot, Michel, *La matière-émotion, op.cit.*, Écriture, 1997, p. 21.

Le paysage, précise-t-il, « ne se limite pas à quelque plaisir ou satisfaction typée »⁶⁸². F. Jullien conçoit l'expansion spatio-temporelle comme une interaction entre le « tonique » et le « tonal »⁶⁸³. Décalons l'approche pour envisager l'entrelacs météorologique comme une vibration entre ces deux pôles, à la fois du côté de l'étendue et du côté du poète.

Quant au poète lui-même, il évoque son « instabilité météorologique »⁶⁸⁴ ou il recourt à l'expression de « météorologie du sentiment »⁶⁸⁵ pour désigner le déploiement d'une pensée évidée, dans les variations chromatiques et nébuleuses de l'étendue. Comparativement au terme de sentiment qui prête au contresens, l'idée de tonalité météorologique présente l'avantage de souligner le caractère vague, inassignable et labile des mouvements affectifs et thymiques qui réjouissent le poète⁶⁸⁶ car elle renvoie aussi bien aux notations climatiques que thymiques.

Si les variations tonales sont labiles, c'est précisément parce qu'elles ne sont que vaguement associées aux changements météorologiques. La fin du poème « *Lointain* »⁶⁸⁷ en est un exemple :

Nulle hâte, nul dérangement sauf d'un assombrissement (*mon instabilité météorologique*) soudain prompt à tout dévorer.
L'orage peut-être bientôt sur nous.

L'indécision, l'indétermination sont travaillées de diverses manières par le poète. La réserve exprimée par la préposition « sauf » instaure une inflexion inopinée après l'évocation d'une tranquillité confirmée par la reprise de l'adjectif « nul ». Le contraste est d'autant plus vif que le changement s'avère radical et postule un anéantissement imminent : l'adverbe et l'adjectif soulignent la rapidité du phénomène alors que la métaphore finale de la dévoration en accroît dramatiquement la brutalité. Le commentaire parenthétique contribue autrement à l'indétermination d'ensemble : l'expression entremêle intériorité (le possessif) et extériorité (l'épithète) ; par ailleurs, aucune causalité « météorologique » n'est déterminée par le début de la phrase. Dans la seconde phrase, le dédoublement adverbial distend encore davantage les rapports corrélatifs, l'éventualité étant adossée à l'affirmation d'une imminence. Quant à l'« orage », il désigne aussi bien une tension électrique impalpable dans l'air que le brusque

⁶⁸² Jullien, François. *Vivre de paysage*, *op.cit.*, p. 93.

⁶⁸³ *Ibidem*, p. 162.

⁶⁸⁴ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 55.

⁶⁸⁵ *De l'un à l'autre (dans la compagnie d'artistes amis)*. Genève : La Baconnière / Arts, 2010, p. 202.

⁶⁸⁶ Sur ce point, le travail de Yves Baudelle dans l'article suivant nourrit notre approche : « Sur les tonalités littéraires : contribution à une poétique phénoménologique », in *Littérature*, n°132, 2003, pp. 85-99. L'auteur rappelle que « La différence entre les tonalités affectives et les sentiments, c'est que ceux-ci (la peur, par exemple) se rapportent toujours « intentionnellement » (au sens de Brentano et de Husserl) à un objet, alors que les *Stimmungen*, à l'image de l'angoisse, n'ont pas d'objet déterminé. » (p. 92).

⁶⁸⁷ *À portée de la voix*, *op.cit.*, « *Lointain* », pp. 28-29.

obscurcissement du ciel, le sentir d'une atmosphère pesante, d'une inflexion thymique. Ces différents choix stylistiques créent, de fait, l'impression d'un trouble inassignable.

À l'inverse, dans « *(le cœur, le ciel)*⁶⁸⁸ », les interactions sont explicites mais, l'alternance entre les énoncés dédiés à l'inflexion météorologique et ceux évoquant les tonalités thymiques suscite un effet relativement comparable. D'emblée, le premier vers fait retentir une tonalité singulière avec l'assonance en [a] :

Là-bas, croît
– lassitude et menace –
un amoncellement de suie.

Lourdement, air et ciel.

Ténèbres, montagne noircie :
bientôt écrasera tout.

Les notations thymiques du second et quatrième vers ont pour point commun d'être placées en suspens dans le déploiement textuel, soit du fait du recours aux tirets parenthétiques, soit parce que l'énoncé, blanchi*⁶⁸⁹, constitue visiblement le point pivot, l'axe médian du poème : l'entrelacs chiasmatisque peut à tout moment basculer vers d'autres colorations. Les notations tonales relatives à l'étendue se déploient autrement. La métaphore du troisième vers suppose une texture grandissante mais encore inassignable. Avec le choix du pluriel « Ténèbres », le pénultième vers opère un prompt glissement entre chromatisme aérien, coloration thymique, et la compacité menaçante de la forme montagnaise. Comme la virgule reverse le substantif sur le groupe nominal, les « Ténèbres » viennent contaminer l'élément montagnais. Enfin, l'ultime vers correspond à un changement d'allure. Par ailleurs, de manière comparable, le poème « *(cœur étroit)*⁶⁹⁰ » confère à « l'obscur » l'intentionnalité d'un prédateur tandis que le poème « *(cœur à l'aise)*⁶⁹¹ » associe la promptitude des « lévriers » de l'aube à l'allure d'une démarche élastique. En somme, le recours au substantif « cœur » ne renvoie pas à l'épanchement des sentiments du locuteur, mais il nous rapporte à une vitalité physique, à un tréfonds certes intime mais au stade premier et immaîtrisable de l'affectif, tel qu'envisagé par F. Jullien.

Dans ce « cœur » bat l'étrangeté la plus troublante : « le *je* découvre simultanément son infini intérieur et son quasi néant-extérieur⁶⁹² ». Nous interprétons librement le propos de

⁶⁸⁸ *Mon Murmure, mon souffle, op.cit.*, p. 61.

⁶⁸⁹ Par les ponctèmes blancs interstrophiques.

⁶⁹⁰ *Pleines marges, op.cit.*, p. 22.

⁶⁹¹ Déjà cité, *Ibidem*, p. 74.

⁶⁹² Jackson, John Edwin, *La poésie et son autre : Essai sur la modernité*. Paris : José Corti, En Lisant En Écrivain, 1998, p. 14. La citation renvoie au notamment à la distorsion entre l'émergence de la subjectivité et

J. E. Jackson pour le comprendre comme suit : l'entrelacs météorologique concerne aussi l'épanchement infini du locuteur qui s'ouvre ainsi à son « néant-extérieur » se diluant, s'assimilant à un presque rien qui est de l'ordre d'une tonalité atmosphérique. Par exemple, il n'est plus de démarcation entre intériorité et extériorité dans la grisaille : « Indéfiniment, / de grisaille à grisaille, le cœur patauge.⁶⁹³ ». Dans l'ultime paragraphe du poème intitulé « *Un espace intérieur*⁶⁹⁴ », le mouvement est encore plus volatile :

Dire (*à mots perdus*), dire tout (*si peu*) *mezza voce*, au gré de glissements moindres, atténués, de plus sombre à plus clair répercutés d'un espace intérieur prêt, même à peine dérangé, à s'obscurcir.

La propension à « dire » concerne des modulations tonales infimes, des inflexions microtonales (à la manière de certaines compositions musicales auxquelles le poète fait par ailleurs référence⁶⁹⁵) qui elles-mêmes ne réfléchissent rien d'autre que les oscillations chromatiques de l'étendue spatio-temporelle. Une même spaciosité indéfinie, illimitée, se déploie sans heurt, et selon la plus extrême variabilité. Le dire poétique fonctionne comme un miroir permettant une répercussion en tous sens. À cet égard, revenons sur l'étymologie latine du verbe « répercuter », *repercussio*, est d'abord attestée au sens de *réflexion de la lumière* avant qu'un sens médical ne se développe au XIII^e siècle et ne désigne l'action des humeurs qui refluent au dedans du corps : le glissement de sens du mot correspond parfaitement à l'involution kaléidoscopique éprouvée par le locuteur. Mais encore, l'évocation du « dire » poétique nous rapporte aussi à l'idée de répercussion : le premier énoncé parenthétique interroge la destination du poème, pour le vouer à parler dans le vide, tandis que l'expression « *mezza voce* » intéresse une voix retenue – comme si le poète avait voulu souligner par là le retentissement assourdi que suscite, intérieurement, la prononciation : « la voix écoute⁶⁹⁶ ». Enfin, le dépliement d'ensemble de la phrase répond à la volonté de créer un effet de fluctuation et d'espacement. Le début et la fin de la phrase procèdent par adjonction de groupes syntaxiques détachés, suggérant un battement que souligne le jeu des insertions parenthétiques, alors que le cœur de la phrase se déploie sans ponctuation : le glissement entre « clair / répercutés » est d'autant plus sensible.

l'indifférence du réel, que J.E. Jackson situe au XIX^e siècle. Nous entendons un peu autrement cette formule si féconde pour questionner le lyrisme.

⁶⁹³ *Mon Murmure, mon souffle, op.cit.*, p. 16. Nous ne revenons pas sur les remarques déjà formulées en 1.1.1, au sujet de *L'aura grisaille des brumes et des nuages*.

⁶⁹⁴ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, « (*l'envers des mots*) », p. 40.

⁶⁹⁵ Par exemple, Dans le recueil *Dans la lumière sourde de ce jardin* (Paris : José Corti, 2016), Pierre Chappuis renvoie indirectement à Giacinto Scelsi (nous reviendrons sur ce point).

⁶⁹⁶ Chrétien, Jean-Louis, *L'appel et la réponse*. Paris : Les éditions de Minuit, 1992, p. 9. Le concept d'acousmate permet à Patrick Quillier de développer aussi cette idée.

De manière générale, l'espace intérieur tient son épaisseur énigmatique et sa labilité d'une mobilité météorologique présentée comme librement aléatoire : d'une part, les corrélations entre les tonalités de l'étendue et ses répercussions thymiques sont inassignables, et d'autre part, toute tonalité reste ouverte, pouvant potentiellement s'infléchir heureusement, ou défavorablement. Parallèlement, l'« hinterland⁶⁹⁷ » poétique s'approfondit et se complique, de multiples manières, du fait des palpitations de la mémoire.

3.2.2. Les flux et reflux de la mémoire et de l'oubli

Dans *Mémoire et chemins vers le monde*, Béatrice Bonhomme a analysé comment le jeu de la mémoire et de l'oubli pouvait constituer « deux phases d'un même mouvement, d'un même rythme poétique, d'un même battement » générant « le flux et le reflux du poème », instaurant « une structure musicale où tout se fait écho »⁶⁹⁸. À partir du concept de « structure d'horizon », M. Collot avait insisté sur le fait que la réminiscence coïncide « avec l'expérience d'une profondeur spatio-temporelle infinie⁶⁹⁹ parce que « Tant de choses font ainsi se rejoindre, en un mouvement de mémoire et de phrases, des paysages divers⁷⁰⁰ ».

Ces démarches, complémentaires, nourrissent notre approche et nous conduisent à préciser certaines perspectives au regard de la poétique chappuisienne : les étendues évoquées par l'auteur sont comme passées par le processus de la réminiscence et de l'oubli. Dans l'essai « *Paysage et mémoire* », le poète explique qu'aucune étendue n'échappe « à un jeu d'échos, de rappels, d'appels réciproques et littéralement venus d'en dessous⁷⁰¹ ». La trame de l'étendue laisserait donc affleurer à la surface du paysage ce qui se tisse « *sub tela*⁷⁰² », selon des phénomènes insus de mémoire et d'oubli. L'étendue est le résultat de ces divers processus créatifs⁷⁰³. À ceux déjà mentionnés, ajoutons que pour Pierre Chappuis, la découverte d'un paysage⁷⁰⁴ peut engager des « appels » ou « rappels » qui l'un et l'autre se recréent indéfiniment. Mémoire et oubli forment l'avant et le revers de l'étendue poétique,

⁶⁹⁷ *Le Biais des mots, op.cit.*, « Avoir lieu », p. 15.

⁶⁹⁸ Bonhomme, Béatrice. *Mémoire et chemins vers le monde, op.cit.*, « Philippe Jaccottet ou la mémoire de l'oubli », p. 11.

⁶⁹⁹ Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon, op.cit.*, p. 57.

⁷⁰⁰ Sacré, James, *Broussailles de prose et de vers : où se trouve pris le mot paysage*. Bussy-le-Repos : L'Obsidiane, Collection Vif d'enclume, 4, 2006, p. 55.

⁷⁰¹ *Battre le briquet, op.cit.*, p. 133.

⁷⁰² *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, p. 60.

⁷⁰³ *Battre le briquet, op.cit.*, p. 136.

⁷⁰⁴ *Battre le briquet, op.cit.*, p. 133 : « nous les [les détails du lieu] reconnaissons, fussions-nous pour la première fois en leur présence ».

créatrice, parce que le paysage, à la manière du rêve (Agamben⁷⁰⁵), restitue l'oubli de manière lumineuse et que cette lumière engage la mémoire. Le poète neuchâtelois emploie la métaphore de « lanterne sourde⁷⁰⁶ » pour évoquer le rôle de la mémoire, et par ailleurs, il affirme que la mémoire « tire au clair ce que l'oubli, son envers, tenait caché.⁷⁰⁷ ».

Cette résurgence caractérise le poème en prose intitulé « *Bas*⁷⁰⁸ », elle remonte du plus profond de l'étendue comme du plus profond de la mémoire, alors même que l'obscurité tend à oblitérer tout :

Lente, lueur en mouvement au fond de la cluse, que le vent le plus sombre ternit.
Souvenir, oui, d'avoir ici même entendu la rivière parler.

Sa voix d'écheveau crépusculaire, la creuse résonance du lieu en restitue sourdement l'inflexion oubliée
– telle l'eau, parfois, un corps longtemps après noyade.

Il suffit d'un souffle de « vent », d'une « lueur » sourde venant éclairer la nappe la plus profonde de l'oubli, pour que le « souvenir » refasse surface. Même moindre, l'éclaircissement fait entrer en vibration un acousmate qui constitue la trame, l'« écheveau », où s'embrouillent insondablement la mémoire et l'oubli, la présence et l'absence. En effet, le retentissement mémoriel agit « sourdement », insidieusement : il sonne creux et fait entendre un son caractéristique, non pas celui de l'eau, mais celui d'une cavité profonde, et, par ailleurs, il fait voir un cadavre. D'un énoncé à l'autre se « creuse » le décalage entre le « souvenir » et la création d'un écho tout à fait troublant.

En substance, il semble bien que l'étendue recouvre un entre-deux, une coloration absolument versatile et indéfinissable :

Juste et faux de voir dans un paysage qu'aussitôt je m'approprie, une impression en réveillant d'autres, le lieu de la mémoire ou, tout au contraire, celui de son évanouissement, de sa dilution (si brève soit-elle) dans la réalité ayant cessé d'être extérieure.

Peut-être, loin de coexister en se tournant le dos, les deux attitudes n'en forment-elles qu'une [...] ⁷⁰⁹

Observons à présent ces flux qui insufflent l'étendue d'« *[u]n passé qui ne pèserait*⁷¹⁰ » pour l'émouvoir « de souvenir en oubli, d'égarement en égarement⁷¹¹ », autrement dit, de décalages en décalages.

⁷⁰⁵ Nous paraphrasons G. Agamben qui, dans « *Idée de l'immémorial* » (*Idée de la prose*. Traduit de l'italien par Gérard Macé. Paris : Christian Bourgeois, pp. 48-50) écrit à propos des relations entre le réveil et le rêve : « le souvenir est à chaque fois oublié de ce que pourtant il nous restitue, et cet oubli est sa lumière. ».

⁷⁰⁶ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Illusoire ?* », p. 83 : « La mémoire (n'eût-elle fonction que de lanterne sourde), le paysage (la réalité faussement dite extérieure), les mots (leur charge affective en jeu) : autant, je le voudrais, de vases communicants, gages d'intimité. ».

⁷⁰⁷ *Le Lyrisme de la réalité, op.cit.* p. 21.

⁷⁰⁸ *D'un pas suspendu, op.cit.*, « *Bas* », p. 52.

⁷⁰⁹ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Vue courte* », p. 141.

⁷¹⁰ Titre de l'un des poèmes du recueil *Un Cahier de nuages, op.cit.*, p. 30.

⁷¹¹ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « *Ressemblances* », p. 17.

Dans l'ensemble du recueil *Distance aveugle*, le poète interroge le « *simulacre fluide*⁷¹² » de la mémoire. Le poème intitulé « *Jusant*⁷¹³ » manifeste, par le jeu des parenthèses, le travail conjoint de la perception et du souvenir dans la trame de l'étendue :

Du même poste élevé (*ce paysage, hier*), je salue les mêmes enchantements (*hier dans le soir, gravement*), les mêmes promesses. Légèreté de midi. Des cerisiers sauvages aux blés (*la haie, la même haie*), tout maintenant est écho lumineux, piailllements, tout est clarté, primesaut (*l'aile du silence, claquant*), tout est distinct : vergers, prairies, paliers de verdure (*quel déroulement glorieux, hier, dans la nuit ?*) et, sur les bords (*hier, quels navires ancrés ?*), villages et forêts déployés dans le jour. (*Quelles forêts, hier plus vastes ? quelles masses maintenant évanouies ?*).

Les parenthèses qui creusent les phrases correspondent aux tiraillements entre perception et mémoire, elles rendent compte de la manière dont le souvenir affleure à la conscience et perturbe, « *sub tela*⁷¹⁴ », le déploiement spatio-temporel. De fait, le premier énoncé parenthétique adosse la perception et la mémoire grâce à la tension instaurée entre le déictique démonstratif et l'adverbe renvoyant au passé. La virgule fonctionne moins comme un fil qui relie que comme un point de bascule, comme une charnière autorisant un va-et-vient créatif. L'« écran magique » de la ressemblance⁷¹⁵, accusé par la répétition de l'adjectif même, a paradoxalement pour enjeu de faire retentir les décalages entre la luminosité piaillarde de « midi » et l'expansion nocturne, silencieuse et indistincte de « la nuit », et entre le flottement nocturne des « *navires ancrés* » et l'étagement « distinct » de l'étendue diurne, avec « vergers, prairies, paliers de verdure », « villages et forêts ». Grâce au jeu de « circulation constante de l'intérieur à l'extérieur d'une parenthèse⁷¹⁶ », le poète offre au lecteur une sensation de mouvement vibratoire entre réalité et réminiscence, et corollairement entre présence, absence et oubli.

Si l'oubli et la mémoire se faufilent dans l'étendue, par distensions et chevauchements, la mémoire peut aussi faufler l'aveuglement et l'oubli :

Par paquets, déblais, macules, par éclats, par masses, solairement sur la cassure, sans répit elle se déverse, tombant, glissant, s'affale, rebondit, intarissablement alimente sa chute. En vain exultante, s'acharne-t-elle à mettre le jour en pièces, à se briser, se ruiner elle-même.

Dans l'effervescence de midi, quelle animation plus joyeuse pourtant ?

Mémoire à mesure effacée, splendide.⁷¹⁷

⁷¹² *Distance aveugle, op.cit.*, p. 57. Sans titre, un texte, bref, noté en italique précède le premier poème en prose.

⁷¹³ *Distance aveugle, op.cit.*, « *Jusant* », p. 107.

⁷¹⁴ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Sub tela* », p. 60.

⁷¹⁵ Au début de *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole (Ibidem, p. 7)*, Pierre Chappuis cite la préface de Paul Éluard au recueil de Valentine Penrose, *Herbe à la lune*. Paris : G.L.M., 1935. L'expression, en l'occurrence, se rapporte à l'oubli.

⁷¹⁶ Note de Pierre Chappuis déjà mentionnée, extraite de l'ouvrage *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 113.

⁷¹⁷ *À portée de la voix, op.cit.*, « *Mémoire à mesure effacée* ». p. 46.

L'étincelante et labile précipitation fluide présente un double défi. Pour le poète, il s'agit de déplier une accumulation de mots pouvant résonner de manière ajustée ; pour le locuteur, focalisé sur les détails des fragments, des éclats lumineux et sonores, l'hypnotique fascination semble tenir à ce que ni la mémoire, ni l'oubli d'ailleurs, n'ont le temps de s'articuler : ils sont comme renvoyés dos à dos dans une annulation radieuse. Mais, à cause du ponctème blanc, le dernier énoncé semble correspondre à quelque chose comme un mouvement de recul, comme si le locuteur était encore aux prises avec la sensation de tournoiement, qui « à mesure » s'estompe, pour faire davantage de place au souvenir de rien de précis, au souvenir de l'oublieuse cavalcade de l'eau. Le processus de la mémoire s'apparente à celui de l'auto-effacement des inflexions de l'eau par elle-même.

De manière moins complexe peut-être, l'oblitération de l'étendue sous la neige fait émerger la mémoire et l'oubli :

Cette route d'altitude
de nouveau,
déserte, blanche.

Ces pas, ces années,
mentalement.⁷¹⁸

La marche semble offrir à la fois un espace de résonance et une allure aux soubresauts de la mémoire : la virgule du pénultième vers marque le soubresaut mémoriel. Nous intéresse le travail sur cette réminiscence étale, englobant uniformément les « années », en accord avec la neige qui enveloppe d'une même blancheur l'étendue. La route étire et la mémoire et l'oubli, les appelant tous deux vers l'avant, dans une nouvelle enjambée.

L'œuvre de Pierre Chappuis est tout entière tournée vers la poétique de la mémoire et de son revers, l'oubli. « L'oubli [est] fécond⁷¹⁹ », il allège, ne préservant « les choses qu'en tant que relations⁷²⁰ ». En cela, il œuvre directement au déploiement d'un « hinterland », d'un « espace intérieur », selon les mots de l'auteur⁷²¹. Le dernier exemple rejoint ce que souligne André du Bouchet au sujet de l'écriture de Pierre Reverdy, avec lequel Pierre Chappuis se reconnaît des affinités profondes : « Mémoire et monde ne se recoupent que pour être, et monde de la mémoire, défalqués⁷²² ». Flux et reflux de la mémoire se rapportent donc au « manque de la réalité à partir de la réalité⁷²³ », mais, parce que la mémoire est créatrice de

⁷¹⁸ *Entailles*, *op.cit.*, (poème non titré), p. 53.

⁷¹⁹ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « L'oubli fécond », p. 117.

⁷²⁰ Valéry, Paul, « Mémoire », in *Cahiers*, I, *op.cit.*, p. 1211.

⁷²¹ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, « Avoir lieu », p. 15.

⁷²² Du Bouchet, André. *Matière de l'interlocuteur*. Saint-Clément-la-rivière : Fata Morgana, 1992, p. 41.

⁷²³ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Un rêve parallèle », pp. 29-32 (À propos de Perceval, ravi par la contemplation des gouttes de sang des oies sur la neige).

ressemblances, elle a partie liée avec le processus de l'imagination que nous allons maintenant appréhender. Précisément, le poète ne les dissocie pas, lui qui note dans l'essai intitulé « *Plénitude*⁷²⁴ » :

[...] point de nostalgie du passé juste bonne à nous détourner de l'imagination – toujours active, où indéfiniment se renouvellent, s'échangent sans ennui ni monotonie oubli et reconnaissance [...]

3.2.3. *Le déroulement conjoint de l'imagination et de l'étendue*

Le mouvement de l'imagination ou de la rêverie est, pour Pierre Chappuis comme pour Reverdy que nous venons d'évoquer, à concevoir de manière paradoxale comme « l'état » où la « conscience », nous ajoutons l'épithète poétique, « est portée à son plus haut degré de perception⁷²⁵ ». Entendons par là que le poète est lucide, sachant pertinemment qu'il n'a que peu de prise sur ce trouble de l'imaginaire et que, par ailleurs, la rêverie ne le dissocie pas du dehors : « il pourrait bien se faire que je n'aie jamais rêvé que de réalité. Mais une réalité assez imparfaitement ajustée⁷²⁶ », note Reverdy. Ce tremblé, ce défaut d'ajustement anime précisément une poétique de la labilité. Embrassant la tension entre mouvements imaginaires et paysagers au cœur du concept de « structure d'horizon », M. Collot révèle certains enjeux poétiques. D'une part, « [l']intervention de l'imagination est appelée par la structure d'horizon, qui laisse toujours autant à deviner qu'à percevoir » ; d'autre part, l'élan imaginaire apparaît comme « réponse à la provocation »⁷²⁷ de l'étendue, il est par conséquent indissociable.

De fait, l'imagination et l'étendue se déploient en étroite connivence⁷²⁸, c'est-à-dire « presque insensiblement [par] chevauchement, superposition ou surimpression⁷²⁹ », et ce, non pas uniquement par la volonté du poète, mais parce qu'il s'agit là de « notre seule manière d'être⁷³⁰ », constate l'auteur. Dans cet entre-deux de la veille et du sommeil, dans cet état de

⁷²⁴ *La Preuve par le vide*, op.cit., « *Plénitude* », pp. 38-39.

⁷²⁵ Reverdy, Pierre, « Le Rêveur parmi les murailles », in *Œuvres complètes, tome I*, op.cit., p. 598.

⁷²⁶ Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II*, op.cit., « En vrac », p. 915.

⁷²⁷ Les deux citations sont extraites de l'essai de M. Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, op.cit., p. 406.

⁷²⁸ Pierre Chappuis note que « la réalité, déjà un premier mirage, est d'emblée de connivence avec la rêverie » dans *Muettes émergences*, op.cit., p. 168.

⁷²⁹ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « *N'en pas croire ses yeux* », p. 120.

⁷³⁰ *Ibidem*. De quoi rappeler les considérations de Nerval, cher à Pierre Chappuis, ou encore de William Blake : « L'imagination n'est pas un état, c'est l'existence humaine elle-même. » (Blake, *Second livre prophétique*, cité par Gaston Bachelard dans « *Imagination et mobilité* » (Introduction) dans *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : José Corti, 1990, pp. 7-8).

conscience « mobile, fluctuant, sensible aux courants les plus faibles⁷³¹ », s'étale l'espace-temps de l'« hinterland⁷³² ».

L'étendue et l'imagination se trament souvent de mêmes voies, s'entrelacent dans le même chemin et se meuvent à même allure. Ainsi dans le texte intitulé « *L'été, lentement*⁷³³ », et dont nous reportons la phrase liminaire :

Mes pensées absorbées par le buvard de l'embellie, ainsi au bord du chemin, de ce bout de chemin défoncé qui serpente entre étang et métairie avant de se perdre, ainsi seulement je voyage en pleine mer, plein ciel ou sur d'étroits sentiers.⁷³⁴

Dans un premier temps (jusqu'à « avant de »), l'énonciateur est distrait, au sens étymologique du verbe, par le mouvement d'expansion de l'étendue : sa conscience est présentée comme diluée dans l'inflexion lumineuse et chromatique « de l'embellie », et si les abords du chemin sollicitent le locuteur, il est aussi tiré en avant, vers le « bout ». Puis, le glissement l'entraîne en un décalage, en un va-et-vient entre l'alentour et l'imaginaire, sans que jamais ne se rompe le lien entre le cheminement et la rêverie. Divers procédés se combinent pour rendre compte du « passage de l'un à l'autre état⁷³⁵ ». Focalisons-nous d'abord sur le battement instauré entre les expressions « en pleine mer » et « plein ciel ». La première nous renvoie de manière subtile au flottement dans l'imaginaire, dans l'instable, dans l'infini immaîtrisable, tandis que la seconde paraît plus proche de l'étendue agricole, comme si avait eu lieu une inflexion ramenant l'énonciateur au plus près de l'expansion lumineuse qui l'entoure. Par le biais de l'alternative finale, le balancement œuvre avec autant d'intensité. Le resserrement autour du cheminement n'est pas limitatif puisqu'il coïncide avec la démultiplication des voies, des « sentiers ». Enjambons deux phrases pour analyser une autre mise en œuvre du lien entre imagination et espacement de l'étendue :

Lentement, vaporeusement au-dessus de ma tête, les nuages, le ciel par moments brouillé, par moment, me renvoient aux coteaux, aux frondaisons proches.
L'été, lentement.⁷³⁶

L'allure tout à la fois alentie et intermittente du déploiement céleste (« L'étendue n'est pas que d'espace, elle est aussi son propre temps rêvé⁷³⁷ », note Édouard Glissant) entraîne un glissement rêveur et discontinu. La reprise du groupe prépositionnel « par moments » exprime le balancement entre le soulèvement rêveur et le reliement à l'espace-temps terrestre

⁷³¹ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Le sommeil léger* », p. 139.

⁷³² *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 15.

⁷³³ *Distance aveugle, op.cit.*, pp. 51-54.

⁷³⁴ *Ibidem*, p. 53.

⁷³⁵ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Le sommeil léger* », p. 139 : « une attention accrue est portée au *no man's land* entre rêve et veille, au passage, dans les deux sens, à la qualité de passage de l'un à l'autre état, à la recherche, tant active que paresseuse et plus que plaisante, de l'impossible point d'équilibre [...] ».

⁷³⁶ *Distance aveugle, op.cit.*, p. 54.

⁷³⁷ Glissant, Édouard, *Poétique de la relation, III*. Paris : Gallimard, 1990, p. 71.

avoisinant. Le battement de la conscience, plus ou moins déliée par la rêverie, plus ou moins reliée aux choses de l'étendue, est comparable à une manière de respiration, ajustée à la torpeur indolente et harmonieuse (comme le suggèrent les échos phonétiques du titre, « *L'été, lentement* ») qui insuffle l'atmosphère.

Les effets de « chevauchement, superposition ou surimpression⁷³⁸ » des états de conscience sont aussi finement travaillés que les mouvements de va-et-vient dans l'étendue. L'expansion par surimpression de la rêverie et de l'étendue opère soit visuellement, soit de manière acousmatique. Les deux premières phrases du poème « *Comme une eau sourde*⁷³⁹ » correspondent au premier type de surimpression :

Forêts sombres et calmes, dans le vent, sans couleurs. Le pâturage luit uniment (*brouillard, mon rêve nu*) ; brille sous l'herbe humide, une poussière d'étoiles (*ma nuit enfouie, résorbée, ma veille*).

L'éploiement miroitant et uniforme du « pâturage » semble favoriser la surimpression rêveuse, l'éveiller, quand l'étendue forestière est comme passée (« sans couleur ») du côté de l'endormissement. Le jeu des insertions parenthétiques participe, de manière subtile et changeante, de la vibration entre la vision de rêve et celle de l'étendue. Le premier énoncé parenthétique construit un effet d'oscillation, de balancier : l'aura du « pâturage » est opposée à la tonalité nébuleuse du rêve, mais le rêve, dénudé, c'est aussi la transparence de verdure du champ. Quant à la seconde phrase, elle indique plutôt un tissage en filigrane (« *sub tela*⁷⁴⁰ ») : l'uniformité est supplantée par le scintillement, et celui-ci permettrait au locuteur de rapporter la dissémination lumineuse à celle des « étoiles », associées à l'ambiance nocturne du rêve. À moins que la vision des « poussières » stellaires ne corresponde à une rêverie présente. Le dernier énoncé parenthétique étoufferait-il ce souffle de l'indistinct ? Posons que non, puisqu'il donne à lire un chiasme (*nuit/enfouie // résorbée/veille*), de manière à suggérer encore l'idée d'un pivotement entre les polarités du rêve et de la « veille ». Mais, une autre lecture est autorisée par le processus d'adjonction, qui indiquerait les phases de la traversée spatio-temporelle entre la « nuit » et le jour : le rêve passant d'abord sous la trame de l'étendue, avant d'être pleinement assimilé par elle. Les ambiguïtés favorisées par l'auteur sont donc en elles-mêmes parlantes.

Dans « (*espace muet*)⁷⁴¹ », l'effet de parallélisme de construction entre les ensembles strophiques permet au poète de maintenir vive la vibration entre rêverie et réalité. L'oscillation se déploie de manière acousmatique :

⁷³⁸ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *N'en pas croire ses yeux* », p. 120.

⁷³⁹ *Distance aveugle, op.cit.*, p. 100.

⁷⁴⁰ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Sub tela* », p. 60.

⁷⁴¹ *Pleines marges, op.cit.*, p. 10.

Tels,
dans le lit même de l'hiver,
les galets que remue une eau imaginaire.

Tel
que semble cesser,
prisonnier du gel,
le vacarme harassant de la route.

Le vacillement de la rêverie tient, pour partie, au flottement de l'adjectif « tel » et à l'écart entre ses emplois. D'abord, son sens oscille entre désignation indéfinie et évocation d'une ressemblance, ce qui permet le chevauchement entre des galets présentement immobiles (« prisonnier[s] du gel ») et leurs doubles, emportés par le courant. En séparant l'adjectif et le subordonnant, la seconde occurrence trouble l'effet de parallélisme amorcé. De ce fait, la compréhension de « Tel » balance entre les idées de ressemblance et de consécution. Ainsi, le trouble acousmatique de l'illusoire entrechoquement des galets déploie une autre manière d'expansion de l'étendue qui, par chevauchement, tend à amuir le « vacarme » routier. Sauf que la superposition est heureusement imparfaite et prolonge la tension entre le « vacarme » qui résonne et le désir du silence. Le chevauchement est donc multiple et tiraille la relation à l'étendue dans son entièreté : des heurts définissent les rapports entre les deux aires spatio-temporelles correspondant aux deux ensembles strophiques, et ces aires sont elles-mêmes travaillées, tirillées entre les idées de pétrification ou de glissement, d'écoulement, de silence et de bruit, de réalité et de ressemblance « imaginaire ». Il est intéressant d'établir un rapprochement entre « (*espace muet*) » et ces deux phrases du poème « *Lointaines solitudes* ». Le locuteur se figure intimement bouleversé, l'allure de ce remuement intérieur étant commandée par la précipitation d'une cataracte imaginée :

Tes rapides, torrent imaginaire !
Cahots, rebondissements comme soubresauts du cœur.⁷⁴²

Le jeu des allitérations ([k], [R], [b], [d]) entre en résonance avec les ricochets du « torrent » chimérique. Ce cours d'eau habite si fortement le lieu qu'il peut être entendu, et ses heurts sont des ressauts intimement ressentis (à « cœur »). À l'inverse du choix opéré dans le précédent poème, l'auteur privilégie ici la stabilité du chevauchement plutôt que le va-et-vient d'une chose à l'autre.

Loin d'être contradictoires, l'étendue ambiante et l'expansion imaginaire se recourent. Or, l'oscillation entre les états de choses et les états de conscience est d'une labilité parfois

⁷⁴² Dans la foulée, *op.cit.*, « *Lointaines solitudes* », p. 103.

extrême. Par exemple, dans le poème « (4 janvier)⁷⁴³ », le locuteur évoque un axe vibratoire particulièrement subtil :

si faiblement

trait de lumière
dans le rêve, le jour

tendu, détendu
ainsi qu'un fil métallique

faiblement vibre

Le maillage du « rêve » et du « jour » correspond à l'expansion vacillante d'un espace-temps indistinct, à une sorte de pulsation onirique prêtée à la réalité, du fait de sa labilité. Cette fragilité équivaut néanmoins à un enveloppement, d'où, peut-être, le rapprochement avec le « rêve » : le vers final renvoie au vers liminaire, et l'ensemble textuel se déploie autour d'un axe de symétrie entre les troisième et quatrième vers ; l'auteur suggère ainsi que le moment s'épanche comme en « un creux dans la durée⁷⁴⁴ ».

Le déploiement labile de l'étendue s'ouvre à l'épanchement d'un imaginaire qui s'immisce, par heurt ou par vibration, par ondoisement. Ce dépliement résulte des variations tonales et des résonances de la réalité ambiante, c'est-à-dire des mouvements les plus ténus d'une conscience que toute chose labile est susceptible d'alléger du poids de la pensée⁷⁴⁵, de la conscience ordinairement assignée aux états de choses. La trame de l'étendue est le résultat d'une création conjointe entre les perceptions, les sensations et l'imagination. L'« hinterland » vibre « *comme si toute distance [était] abolie* » mais pour mieux « *restitu[er] à une vraie distance*⁷⁴⁶ ». Précisément, la conscience de l'écart favorise un « libre passage du réel à l'imaginaire⁷⁴⁷ », qui régénère et l'étendue et le poète lui-même⁷⁴⁸.

3. 3. L'intuition poétique du foyer-lieu (Conclusion du chapitre I)

En recourant à la notion de foyer-lieu après avoir proposé celle d'étendue spatio-temporelle, l'enjeu est de prolonger la réflexion sur l'intrication entre la réalité, le sentir, la mémoire et l'imaginaire, en situant l'approche chappuisienne par rapport aux notions du

⁷⁴³ *Décalages*, op.cit., II, 4 (pages non numérotées).

⁷⁴⁴ *Dans la foulée*, op.cit., « *À pas de loup* », p. 126.

⁷⁴⁵ Ce point sera développé en troisième partie.

⁷⁴⁶ *Distance aveugle*, op.cit., texte final (non titré), p. 115.

⁷⁴⁷ *Muettes émergences*, op.cit., p. 165.

⁷⁴⁸ Sur la quatrième de couverture, Pierre Chappuis évoque la régénérescence apportée par l'éveil à la réalité aussi bien qu'à « l'entrée dans le sommeil ».

« vrai lieu⁷⁴⁹ » (Bonnefoy), de l'ailleurs et de l'ouvert. Synthétique, ce chapitre constitue aussi la prémisse de la réflexion qui nous mènera, en troisième partie, aux tensions entre « l'exil au quotidien et le royaume »⁷⁵⁰.

Dans le sillage du travail de Béatrice Bonhomme⁷⁵¹, Christine Dupouy a repris les différentes questions relatives à la notion de lieu en poésie (*La question du lieu en poésie*⁷⁵²). Notre insistance sur la labilité du battement de présence-absence, de l'aura, du double-fond de l'étendue et de son é-motion, nous a mené à aborder les questions de l'expérience intime insituable, de l'ouverture à l'insaisissable, à l'inaccessible. De fait, la labilité chappuisienne naît de la tension entre immédiateté, affleurement de présence, évidence et dérobade, sentiment de manque, reconduisant à une quête, ou du moins à un désir. En deçà de l'idéal et de la transcendance existe un *il y a lieu*, mais ce lieu n'est à nul lieu assigné et ses qualités substantielles (éléments, matières) sont extrêmement labiles. Comme le note Claude Dourguin, autrice et amie du poète :

[L]'ici qui requiert Pierre Chappuis ne prend jamais figure d'ensemble paysager. Une vague, des roseaux, le surgissement de la première aube, ces nuages dans l'instant, ce vol d'oiseau, ce pan de l'espace, le plus souvent le poème se voue au particulier, à l'unité, au détail⁷⁵³

Par conséquent, le lieu que nous allons appréhender est peut-être l'autre nom de « cette sensation d'univers qui est caractéristique de la poésie⁷⁵⁴ » (Valéry) et que « nous [...] perdons comme nous l'obtenons, par accident ». En ce sens, il serait moins question de « vrai lieu » dans la poétique chappuisienne que de « faux espace », explique J. Geninasca⁷⁵⁵. Ce dernier rappelle que Pierre Chappuis oppose le « faux espace » (« l'espace mesurable de la perspective ») à l'« espace juste » propre au sentir, sa justesse « relevant de l'ordre du qualitatif, conjugue à chaque instant rapport au monde et rapport à soi. ». Il n'est donc pas de « vrai lieu », la poétique de la labilité suppose le chemin, le passage, comme chez Philippe Jaccottet qui s'emporte contre la « folie » du « vrai lieu » car « [A]u fond, on se demande si ce n'est pas en le cherchant qu'on en perd le chemin⁷⁵⁶ ». Pierre Chappuis a parfois fait

⁷⁴⁹ Retenons de la complexité de l'approche d'Y. Bonnefoy que la poésie est en quête de la présence, en quête d'un sens qui émergerait dans le rapport aux choses les plus simples.

⁷⁵⁰ Cf. *infra*, chapitre 3.3.2.

⁷⁵¹ Béatrice Bonhomme, « La poésie et le lieu », *Noesis* [En ligne], 7, 2004. Disponible à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/noesis/29>

⁷⁵² Dupouy, Christine. *La question du lieu en poésie : du surréalisme à nos jours*. Amsterdam : Rodopi, 2006.

⁷⁵³ Dourguin, Claude, « Pierre Chappuis sur le chemin », dans la *Revue de Belles-Lettres* (consacrée à Pierre Chappuis), n° 3-4, 1999, pp. 81-85.

⁷⁵⁴ Valéry, Paul, *Œuvres complètes. Tome I, op.cit.*, « *Propos sur la poésie* », p. 1364.

⁷⁵⁵ Geninasca, Jacques, « *Un ravissement non totalement aveugle* », dans la *Revue de Belles-Lettres*, n° 3-4, 1999, pp. 69-79.

⁷⁵⁶ Jaccottet, Philippe, *L'Entretien des muses : Chroniques de poésie*. Paris : Poésie / Gallimard, n°498, 2015, pp. 338-339.

vaciller le foyer-lieu autour d'un « centre⁷⁵⁷ », d'un point-vélique, avant de l'associer toujours plus résolument aux phénomènes de décalages, de distensions kaléidoscopiques. Ainsi, le foyer-lieu est avant tout un « espace de résonance » et de reconnaissance en ce qu'il vibre d'une « projection affective de la mémoire, mémoire d'un oubli, espace chargé puis déchargé d'histoire et de souvenirs⁷⁵⁸ », il suppose comme un soulèvement de « transcendance [...] se faisa[n]t immanence de l'instant.⁷⁵⁹ » (B. Bonhomme).

Le titre de ce chapitre fait par ailleurs référence au propos de Pierre Chappuis dans la note intitulée « *Lieu et conscience poétique* » :

L'endroit alors (quel qu'il soit ?) devient lieu, foyer (*locus, focus* comme résonnant d'une même origine) : ce que je porte en moi, ce qui m'est extérieur circulent, se diluent l'un dans l'autre.⁷⁶⁰

La substitution des termes de « lieu » et de « foyer » à celui d'« endroit » répond au mouvement d'intrication chiasmatisme précédemment analysé. Le lieu suppose l'« oblitération » de toute « localisation géographique »⁷⁶¹ et il implique une sorte de retour réflexif, interrogeant ce qui, dans le paysage, a pu susciter une telle émotion telle qu'elle pourra resurgir par ailleurs, autrement, mais tout aussi spontanément. La note intitulée « *Point d'ancrage*⁷⁶² » le laisse entendre :

[...] ces choses se rattachent au paysage sans lui appartenir. Elles y trouvent passage, plus ou moins éphémère, qu'elles se modifient ou que change la conscience de celui qui les reçoit, à la fois uniques et universelles parce qu'elles pourraient tout aussi bien avoir lieu ailleurs, échos toujours d'autres instants semblables rappelés par elle. Leur point d'ancrage, point de reviviscence est la conscience où elles s'inscrivent [...]

L'intuition du foyer-lieu correspond donc à l'expérience d'accords transitifs, assurant un passage entre des états de choses et de conscience : « *Nous sommes tous les lieux, et aucun, nous sommes le passage d'un lieu à un autre lieu.*⁷⁶³ » (P. Chappuis cite J. Dupin au seuil du recueil *D'un pas suspendu*). Ne se réduisant ni au lieu, ni au locuteur, il recouvre une « *évidence intérieure intime* », tels sont les mots que le poète emprunte à Joseph Joubert⁷⁶⁴ :

[...] le *sujet* (non le *moi*, fermé sur lui-même) tient lieu de foyer, rassemble en lui, d'une brassé (écho, répercussion heureuse), ce qui l'entoure⁷⁶⁵.

⁷⁵⁷ Jaccottet, Philippe, *Paysages Avec Figures Absentes*. Paris: Gallimard, Poésie / Gallimard, n°317, 2009, p. 128. Le poète associe le « lieu » « au sentiment obscur d'y avoir trouvé un « centre » ; ce centre étant encore une manière d'« équilibre entre la gauche et la droite, la périphérie et le centre, le haut et le bas ».

⁷⁵⁸ Bonhomme, Béatrice, « *Le lieu de la poésie d'Heather Dohollau* », in *Heather Dohollau, l'évidence lumineuse, op.cit.*, p. 41.

⁷⁵⁹ *Ibidem*, p. 44.

⁷⁶⁰ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « *Lieu et conscience poétique* », p. 105.

⁷⁶¹ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Point d'ancrage* », p. 75.

⁷⁶² *Ibidem*.

⁷⁶³ *D'un pas suspendu, op.cit.*, [p. 7].

⁷⁶⁴ *Muettes émergences, op.cit.*, quatrième de couverture (l'auteur fait référence à la note datée du 2 juillet 1797 dans les *Carnets* de Joseph Joubert).

⁷⁶⁵ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « *Paradis* », p. 66.

Lieu de tous les lieux et de nul « endroit »⁷⁶⁶, le foyer-lieu équivaut à un « foyer en nous d'images, d'impressions, de mouvantes associations.⁷⁶⁷ ». Il ressortit donc au principe d'ouverture résonnant formulé par Jean Wahl : « Le monde crée en moi le lieu de son accueil⁷⁶⁸ ». Dans le poème « *Cavaldrossa*⁷⁶⁹ », certains énoncés éclairent cette relation labile. Le foyer-lieu relève de l'aura, il est « [l]e jour lui-même [,] cette demeure ouverte, riche, familière, même en l'absence de l'hôte⁷⁷⁰ ». La citation indique que le foyer-lieu engage une traversée entre l'ici et l'ailleurs, mais non l'au-delà⁷⁷¹, « l'hôte » n'étant pas présent. Le locuteur se trouve impliqué⁷⁷² au cœur d'une efficience qui ne se découvre pas, « Pour une rencontre / réelle, impossible⁷⁷³ ».

Foyer de toutes les tensions, le lieu « est hors de portée. À l'extrême du désir. » ; à l'image de « l'arc » qui « joint les extrêmes », il s'apparente à un champ magnétique émotionnel capable d'embrasser l'étendue dont il procède⁷⁷⁴. Pour que le foyer-lieu se déclare comme une énergie rayonnante⁷⁷⁵ au cœur de laquelle le poète s'éprouve de « tous les lieux, et [d']aucun⁷⁷⁶ », il est nécessaire qu'une étendue spatio-temporelle entre en décalage avec le paysage dont elle émerge. Un tel mouvement kaléidoscopique est au cœur du poème intitulé « *Lieux autres*⁷⁷⁷ » :

Lieux dépouillés de leur nom (*enfin ! enfin !*), retrouvés autres, en train de s'égailler dans la fin de l'après-midi.

Dans l'étendue où les choses ne se distinguent plus nettement, le flottement trouble l'assignation des lieux aux noms, aux toponymes et aux termes qui servent ordinairement à les caractériser. Altérité et altération de l'unité d'ensemble, dispersion concordent pour ravir l'étendue à toute désignation, et pour ravir l'impatient locuteur : le lieu est à la fois

⁷⁶⁶ Reprise de la citation de J. Dupin.

⁷⁶⁷ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « *Les choses, dans leur évidence* », p. 67.

⁷⁶⁸ Cité par Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*. Paris : Éditions du Seuil, Essais, 1955, p. 9 (citation liminaire).

⁷⁶⁹ *Moins que glaise, op.cit.*, « *Cavaldrossa* », pp. 91-99.

⁷⁷⁰ *Ibidem*, p. 94.

⁷⁷¹ *Muettes émergences, op.cit.*, « *D'année en année les mêmes élans* », p. 165 : « Lieux donc, « *la poésie des lieux* » comme la vraie source. D'où la fidélité à leur endroit, même ou peut-être surtout si, par un libre passage du réel à l'imaginaire, ils sont aussi présence d'un ailleurs [...] ».

⁷⁷² « Non point attente », « Non point tourbillon autour d'un centre vacant », note le locuteur de « *Cavaldrossa* », *Moins que glaise, op.cit.*, p. 95.

⁷⁷³ La citation est extraite de la partie intitulée « *Coda* » dans « *Cavaldrossa* », in *Moins que glaise*. Paris : José Corti, 1990, p. 104.

⁷⁷⁴ *Pleines marges, op.cit.*, « *(espace sonore)* », p. 65.

⁷⁷⁵ Pierre Chappuis emploie l'expression de « foyer de rayonnement » dans « *La proie pour l'ombre* », dans *Battre le briquet, op.cit.*, XV, p. 157.

⁷⁷⁶ Citation de Jacques Dupin par Pierre Chappuis dans *D'un pas suspendu, op.cit.*, [p. 7].

⁷⁷⁷ *À portée de la voix, op.cit.*, « *Lieux autres* », p. 16. L'énoncé liminaire du poème a été cité auparavant à la page 151.

inaccessible au désir, part manquante et présence d'un inconnu « localisable » bien qu'« indéfini »⁷⁷⁸.

Le foyer-lieu chappuisien est aussi inconciliable avec l'idée d'enfermement qu'avec celle de l'infini, il coïncide avec une ouverture, un élargissement dont fait état le poème en prose intitulé « *La roue des moissons*⁷⁷⁹ » :

J'aurais tourné comme l'ombre du poirier, seul au milieu du coteau. Les arbres des haies proches, tel le chant éraillé de l'alouette, miroitent. Le silence, à chaque instant se referme sur le bourdonnement des mouches ou des taons, et la chaleur immobile m'enserme. Aux extrêmes, en transparence, les montagnes prennent du champ.

Le locuteur n'éprouve pas l'intuition d'un centre dans l'étendue, dans le monde mais il « se constitu[e] en foyer du monde⁷⁸⁰ » (Maldiney). Pour Maldiney, l'œuvre d'art (le tableau) implique l'idée du foyer parce que le travail de l'artiste ne se borne pas à percevoir mais à s'abstraire d'un monde indifférent afin de rendre compte notamment de « la manière dont les choses lui sont présentes et dont il est présent aux choses.⁷⁸¹ ». Cette manière d'interaction relève ici de la mise en rapport : le mouvement de giration du locuteur localise un point à partir duquel toutes choses « miroitent ». Les choses se réfléchissent les unes les autres par son entremise et à « chaque instant », les buissons, les oiseaux, les insectes et les montagnes se déclarent autrement dans la traversée du temps. La fin de la seconde phrase laisse sourdre l'expression de "miroir aux alouettes" : sans doute le poète manifeste-t-il ainsi son contentement à se laisser envelopper par les promesses du foyer-lieu⁷⁸².

Quand le poème évoque la déroboade de l'étendue, le foyer-lieu advient comme « (*point de fuite*)⁷⁸³ » : « À hauteur d'œil, / le soleil a regagné son lit. ». Mais, ce lit est tout autant un point de fuite qu'un point de convergence pour la conscience poétique. Le poème a esquissé l'arc du crépuscule et pointe l'horizon d'un autre lieu, qui sera nocturne. Le foyer-lieu correspond à une perspective optique, et poétique, il est (M. Butor) « le foyer d'un

⁷⁷⁸ Le hiatus, le décalage de la métamorphose fait que le lieu est foyer de « Lieux autres ». Or, dans la note intitulée « *Hiatus* », le poète explique : « Le moindre hiatus revient à faire la part de l'inconnu, encore que petitement ; expérience toute relative, localisable même si elle reste dans l'indéfini. » (*La Rumeur de toutes choses*, op.cit., p. 16).

⁷⁷⁹ *Distance aveugle*, op.cit., « *La roue des moissons* », p. 109.

⁷⁸⁰ Maldiney, Henri, *Regard, parole, espace*. Lausanne : Éditions l'Âge d'homme, Collection « Amers », 1994, p. 14.

⁷⁸¹ *Ibidem*.

⁷⁸² « *Songe, mensonge en ce lieu* », note le locuteur du poème « *Hier devant moi* », in *Dans la foulée*, op.cit., p. 57.

⁷⁸³ *Pleines marges*, op.cit., « (*point de fuite*) », p. 49.

horizon d'autres lieux⁷⁸⁴», autrement dit, le foyer à partir duquel « Toujours déjà, possibles eurent lieu⁷⁸⁵».

Pour clore ce chapitre, il convient de rappeler que le lieu est, qui plus est à la faveur des miroitements perceptifs, impressifs, et des réminiscences, foyer de pulsation⁷⁸⁶ :

Filant droit,
coupant les vagues
jusqu'aux dernières bouffées de lumière
en altitude.

Ici
– comme bat le pouls –
le bleu des iris.⁷⁸⁷

Comme le titre « (*balance égale*) » le suggère, le locuteur se trouve à l'aplomb de deux cinétiques soutenant l'étendue : celle d'un éloignement (« Filant droit ») et celle d'une pulsation alentour de lui. La blancheur interstrophique donne à voir cet écart, ce tiraillement au cœur de l'étendue. Pointant l'« Ici » où il se trouve, le locuteur « se constitu[e] en foyer du monde⁷⁸⁸» (Maldiney), en foyer cardiaque et respiratoire. Ici comme là, les poèmes manifestent combien le locuteur aspire à « [S]e retrouver foyer ardent (*le point de convergence, à présent, le point vélique*)⁷⁸⁹».

La pulsation du foyer-lieu est souvent exacerbée par le rien qui l'enveloppe et le porte. Dans tel poème, le locuteur pénètre dans « la zone de lumière » et d'« effervescence » des oiseaux, mais « Par-delà les roseaux, / rien. »⁷⁹⁰. Le texte « *À la limite*⁷⁹¹ » évoque une disposition comparable. Le locuteur est enveloppé par le battement diastolique et systolique des toits qui « s'éloignent, se rapprochent » au cœur de la lumière, mais « Au-delà, rien. ». Le battement suppose resserrement et circulation continue, potentiellement illimitée.

Point de fuite, point de convergence, point d'ancrage en réalité, le paysage participe de ces mouvements qui entraînent l'é-motion poétique, mais il en est un point de reconnaissance extrêmement labile. Au contact du paysage, vibre musicalement ce « lieu cher, familier, de

⁷⁸⁴ Butor, Michel. *Répertoire II*. Paris, Les Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1964, « L'espace du roman », p. 49.

⁷⁸⁵ *Moins que glaise, op.cit.*, « Cassure claire », p. 70.

⁷⁸⁶ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « Libres parcours », p. 80 : « Effacé constamment, constamment renouvelé, le paysage, permanence et instabilité mêlées est pulsation [...] ».

⁷⁸⁷ *Pleines marges, op.cit.*, « (*balance égale*) », p. 45.

⁷⁸⁸ Maldiney, Henri, *Regard, parole, espace*. Lausanne : Éditions l'Âge d'homme, Collection « Amers », 1994, p. 14.

⁷⁸⁹ *Dans la foulée*. Paris : José Corti, 2007, « Hier devant moi », p. 52.

⁷⁹⁰ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, p. 25. Le poème a été abordé dans le chapitre « Une profondeur béante sur le vide », nous n'en développons pas ici l'analyse.

⁷⁹¹ *Distance aveugle, op.cit.*, « *À la limite* », p. 68.

toujours porté, au fond de soi⁷⁹²». Et pour qu'opère cette vibration, il n'est besoin de rien de plus que le « dialogue entre ombre et lumière », car une telle oscillation « abolit toutes différences, toute distance d'un lieu à l'autre⁷⁹³ ». Aussi, le manque du foyer-lieu équivaut-il à l'« Espace déserté du songe⁷⁹⁴ », auquel cas il ne reste que l'intuition que le paysage finira par soulever « le lieu de son accueil⁷⁹⁵ », qu'un écart, un hiatus ouvriront l'interstice d'une relation plus étroite.

La notion de foyer-lieu rejoint les perspectives précédentes, qui ont montré comment l'étendue est le « point d'ancrage » du processus du sentir, c'est-à-dire d'un « constant va-et-vient, gage de renouveau, gage d'émotion » entre la réalité et son « mirage » où « tout se dédouble⁷⁹⁶ ». De fait, les choses se dédoublent, se déforment, l'étendue se révèle être à double-fond : le paysage met en tension les matières, les manières, les allures rythmiques, les variations tonales, la mémoire, l'oubli, l'imagination, et aussi les réminiscences littéraires⁷⁹⁷. Ces notations synthétisent les principes essentiels de la poïétique de la labilité du paysage. Elles ont permis d'explicitier comment le locuteur s'épanche, se déploie en fonction de « turbulences intérieures⁷⁹⁸ » ressortissant au « lyrisme de la réalité » (Reverdy), que nous explorerons par le biais de l'énonciation en seconde partie⁷⁹⁹.

Foyers de rayonnement et foyers d'attraction, les lieux imposent aussi bien le passage que le « retour », « à tout moment et en toutes saisons⁸⁰⁰ » ; ils suscitent toujours et à nouveau « *les mêmes élans*⁸⁰¹ ». Partant, le motif thématique nous conduit assez naturellement à sa mise en œuvre sur le plan de la composition des recueils : la réitération incessante de la démarche d'approche du foyer-lieu révèle un style d'être* (Merleau-Ponty) et impose ses échos dans l'ensemble de l'œuvre.

⁷⁹² *De l'un à l'autre*. Genève : La Baconnière / Arts, 2010, « *Songeries pour J.-Éd. A.* », p. 70.

⁷⁹³ *Battre le briquet*, *op.cit.*, « *Intime sérénité* », p. 31.

⁷⁹⁴ *Mon Murmure, mon souffle*, *op.cit.*, « (*leçon de ténèbres*) », p. 37.

⁷⁹⁵ « Le monde crée en moi le lieu de son accueil », Jean Wahl est cité par Jean-Pierre Richard dans *Poésie et profondeur*. Paris : Éditions du Seuil, Essais, 1955. p. 9.

⁷⁹⁶ *Muettes émergences*, *op.cit.*, « *D'année en année les mêmes élans* », p. 168.

⁷⁹⁷ Ce point sera abordé dans la troisième partie, sous le titre *La part de l'autre*. Cf. *infra*, p. 873 *sqq.*

⁷⁹⁸ *Muettes émergences*, *op.cit.*, « *D'année en année les mêmes élans* », p. 169.

⁷⁹⁹ Sous le titre *Un lyrisme sympathique*. Cf. *infra*, p. 306 *sqq.*

⁸⁰⁰ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *Devenir et permanence* », pp. 141-142.

⁸⁰¹ *Muettes émergences*, *op.cit.*, « *D'année en année les mêmes élans* », p. 168.

Chapitre II : Labilités structurantes : l'œuvre et sa « charpente musicale / toujours en cours de rénovation¹ »

II-1. Les répons kaléidoscopiques entre les recueils

- 1.1. Des échos et des effets de résonance ménagés par les répons entre les titres des recueils
- 1.2. Les répons entre poèmes de différents recueils

II-2. Labilités structurelles : la « charpente » des livres

- 2.1. L'influence musicale explicite dans *Soustrait au temps* et *Un cahier de nuages*
- 2.2. Partitions structurales et labilité de la charpente des autres recueils : que (dé)marquent les parties ?

II-3. Des répons labiles et structurants

- 3.1. Dynamiques structurantes dans les recueils ne présentant pas de parties
- 3.2. Des allures musicales et vibratoires ménagées au cœur des ensembles duaux et des suites

Dans le poème de *Pleines marges* intitulé « (mentalement, Paul Klee)² », le poète évoque une « charpente musicale / toujours en cours de rénovation. » qui désigne la voûte sonore édifiée par les « Appels et répons » des oiseaux. La vocation de ces deux vers n'est donc pas métapoétique, néanmoins la formule nous paraît synthétiser et l'approche du paysage, de l'étendue spatio-temporelle, et l'espacement de l'œuvre. Au regard de la composition du recueil, comme au regard de l'ensemble de l'œuvre, les « répons » sont autant de titres, de motifs, de formulations ou de déploiements textuels qui s'apparentent pour s'appeler de-ci de-là, au gré de la lecture. Ces échos reposent sur des reprises, des variations, des contrastes innervant l'œuvre, le livre aussi bien que l'ensemble des livres, de façon comparable au processus organique grâce auquel le paysage s'anime, s'étend, se déploie ou se contracte selon diverses mises en tensions dynamiques. Le paysage et le livre sont chambres d'échos, leur épanouissement résulte moins de lignes de démarcations fixes et assignables (les lignes pour l'étendue, les partitions et l'agencement des poèmes pour l'œuvre) que de cinétiques d'expansion vibratoire et de répercussions.

¹ *Pleines marges*, *op.cit.*, « (mentalement, Paul Klee) », p. 57. La citation exacte est la suivante : sa « charpente musicale / toujours en cours de rénovation. ». Par ces mots, le poète évoque la voûte sonore édifiée par les « Appels et répons » des oiseaux.

² *Pleines marges*, *op.cit.*, « (mentalement, Paul Klee) », p. 57.

En effet, s'appelant et se répondant de part et d'autre du ou des recueils, les échos contestent et les limites du poème, de la partie, et celles du livre. Ils tendent à démarquer la structuration de l'œuvre en même temps qu'ils participent à d'autres mises en relation architecturale. Leur dissémination n'est pas aléatoire et Pierre Chappuis en explique ainsi le fonctionnement :

[...] un poème en appelle un autre unique lui aussi, cependant riche de l'écho d'autres poèmes nécessairement occultés pour faire place nette et qui pourtant ne cessent de s'éclairer, mais à la manière de lanternes sourdes.

Ainsi, d'oubli en oubli, un déroulement se poursuit, illusoirement nié d'abord ; ainsi se tisse à notre insu, un réseau de résonances, quelque lacuneux soit-il ; ainsi se constituent des ensembles.³

Dans les réseaux de répons, chaque texte est nécessairement transformé par d'autres, ceux-ci introduisent du jeu dans les significations⁴. Selon Patrick Quillier, cette « logique de la vibration » donne essor à un infini tremblé de sens⁵ :

[...] des images ou des idées apparaissent dans deux ou plus de ces ensembles [et] dans un tel dispositif, [il n'existe] pas d'opposition de l'autre au même, ou répétition du même à travers un autre simplement apparent : on assiste en fait à de subtiles variations de ces images, de ces idées, qui rendent le tout plus complexe. Tout se passe comme si, pour faire sens, ces images, ces idées, devaient être légèrement déformées et infléchies d'un ensemble à l'autre afin d'entrer en vibration : un peu à la manière des harmoniques en musique, ou mieux encore, toujours en musique, comme ces notes qui, presque à l'unisson l'une de l'autre, produisent des « battements⁶».

Dans les recueils, les « ensembles » présentés procèdent de dynamiques de déploiement dual* ou sériel, qu'ils s'articulent par rebonds⁷, par entrelacement, entrecroisement, enchâssement ou bien qu'ils puissent être apparentés à des diptyques*⁸, à des triptyques*⁹ ou des suites musicales*¹⁰. D'une manière ou d'une autre, certaines « pièces d'un

³ « Un rien de temps », in *Le Biais des mots*, p. 96.

⁴ Ce que Jacques Derrida recouvre sous le terme de « restance » (*La Dissémination*. Paris : Le Seuil, 1972, p. 14). Le texte résiste à l'univocité du sens, à l'univocité herméneutique, il y a en lui une « restance ».

⁵ Quillier, Patrick, « Fernando Pessoa ou la logique de la vibration », in *Encontro internacional do centenário de Fernando Pessoa*, Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa, 1990, pp. 165 à 171.

⁶ Quillier, Patrick, « Pour une poétique de la vibration : acousmates, souffle, mélismes dans *Trois leçons de ténèbres* de José Ángel Valente et *Le Chant très obscur de la langue* de Jacques Rebotier », in *Revue de littérature comparée*, 2003/4, n° 308, pp. 491-505.

⁷ L'idée de rebond renvoie aux dispositifs de co-référence, aux phénomènes de substitutions lexicales et grammaticales. Autrement dit, le rebond poétique suppose que la reprise déjoue partiellement le mécanisme de coréférence.

⁸ Dans ces ensembles, les poèmes, tout en conservant une autonomie textuelle, fonctionnent aussi comme une composition en deux temps. Nous pouvons distinguer quatre manières de composition en diptyque. La première consiste à apposer des chiffres (par exemple le poème « *(parmi les pins noirs d'Autriche)* » est placé en vis-à-vis de « *(parmi les pins noirs d'Autriche, 2)*). La seconde manière de pointer le dispositif en diptyque est l'insertion dans le titre du second volet poétique un indice de réitération (dans *Pleines marges*, se suivent les poèmes intitulés « *(matin)* » et « *(autre matin)* »). Troisièmement, l'attention du lecteur est sollicitée par les reprises lexicales (telle celle du substantif dans « *(eau morte)* » et « *(eau vive)* » dans *Comme un léger sommeil*). Enfin, la reprise d'un même motif sur une double page suffit parfois à pointer une dynamique duale.

⁹ Le triptyque agence trois volets complémentaires, le troisième texte pouvant opérer à la manière d'une résolution musicale.

¹⁰ La suite musicale correspond à une composition en plusieurs mouvements, formée d'une succession de textes contrastants.

même livre se chevauchent¹¹». Au regard de l'œuvre, les répons engagent des jeux de correspondances d'un livre à l'autre. Ils se découvrent à mesure de la progression du lecteur dans le livre ou dans l'œuvre. Par conséquent, en fonction du parcours choisi par le lecteur, les processus d'éclaircissements mutuels des textes et de leurs significations ne seront pas divergents mais peuvent être divers¹². Toujours est-il qu'ils impliquent des mouvements de lecture en tous sens permettant de tisser les fils à l'œuvre, de faire navette¹³. Ces mouvements seront notamment envisagés en termes de protention* (l'« effet protentionnel » est défini par Jacques Garelli comme étant le mouvement qui porte le lecteur, « confronté à des incertitudes logiques ou référentielles¹⁴ » à tendre vers un prolongement), de rétroactions, ou encore de résolution musicale¹⁵.

L'ensemble des analyses détaillées éclaireront divers procédés dont les différents enjeux touchent à certaines constantes. La manière dont se concentrent ou se déploient les poèmes en répons équivaut aux battements systoliques ou diastoliques : est ainsi ménagée dans l'œuvre une forme de « *respiration du temps*¹⁶ » (Didi-Huberman) quand, dans la vie, l'instant fuit et que la linéarité chronologique « nous englue¹⁷ ». En contrepoint donc, l'œuvre « n'a choix que de demeurer ouverte, aérée de l'intérieur¹⁸ ». La logique circulatoire et vibratoire délivre l'œuvre de la fin du livre, pour inscrire l'écriture dans un prolongement attendant à la continuation d'une vie. Tel est le propos du poète dans l'essai intitulé « *Devenir et permanence* » :

Retour de préférence dans les mêmes lieux, sauvegardés naturellement, à tout moment, en toutes saisons, de ce fait changeants, à la fois mêmes et autres. Temps et journées, impressions se répétant en se renouvelant demain comme hier [...].¹⁹

¹¹ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Titres », pp. 109-110.

¹² En ce sens, le passage de l'intelligence du texte à celle de l'œuvre de Pierre Chappuis tient bien à ce que Christian Doumet présente comme une logique relevant à la fois de l'ordre et d'une combinatoire, sauf que la multiplicité des répons fait que cette « symphonie » du livre n'est pas « toujours déjà jouée » pour le lecteur (Doumet, Christian, *Faut-il comprendre la poésie ?* Paris : Klincksieck, Collection 50 questions, 2004, p. 102).

¹³ Dans « *Une lecture buissonnière* » (*Battre le briquet, op.cit.*, pp. 125-128), Pierre Chappuis évoque ce type de lecture « à la fois déliée et concertée », « multiple, dispersée, d'instinct ramenant tout à un foyer obscur, lumineux, rayonnant » (p. 127).

¹⁴ Cité par Lucie Bourassa dans *Rythme et Sens, op.cit.*, p. 97. L'auteure fait référence à l'article « Discontinuité poétique et énergétique de l'être » que J. Garelli a fait paraître dans *La liberté de l'esprit*, n° 14, « *Qu'est-ce que la phénoménologie ?* », Paris, Hachette, hiver 1986-1987, p. 48.

¹⁵ L'expression métaphorique de « résolution musicale », permet d'insister sur la manière dont les tensions, les dualités contrastantes peuvent (dans le troisième volet d'un triptyque poétique notamment) finalement se déplacer ou s'atténuer.

¹⁶ Didi-Huberman, Georges, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*. Paris : Minuit, 2015, p. 40.

¹⁷ Chappuis, Pierre, *Dans la foulée, op.cit.*, « Chemin faisant », p. 113.

¹⁸ Chappuis, Pierre, *Battre le briquet, op.cit.*, p. 109.

¹⁹ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Devenir et permanence* », pp. 141.142. Le titre pointe les liens entre répons poétiques et poétique du ressaisissement d'ordre temporel, cette question étant réservée pour la troisième partie.

Enfin, soulignons que ces échos défient la mémoire du lecteur, agissant sur lui de la même manière que sur l'auteur. Les répons poétiques paraissent « bousculés par le tumulte [d'une vie] qui les disperse »²⁰ en des variations multiples, ils donnent à sentir les vibrations d'une « mémoire réelle qui perd et possède, et perd pour respirer²¹ » (A. du Bouchet). L'auteur espère ainsi « maintenir [son œuvre] dans un perpétuel devenir²² » en engageant le lecteur à des mouvements de circulation potentiellement illimités, faisant découvrir des échos, déjà oubliés, et partant, à redécouvrir autrement. La labilité structurale va de pair avec la figure d'un auteur débordé par le dynamisme vital qu'il a conféré à son œuvre, et n'étant pas pleinement maître d'une cinétique qui s'auto-entretient, se redistribue, se rejoue d'un lecteur à l'autre.

La labilité structurale concerne des niveaux structurels divers, des procédés compositionnels variés, des déploiements de répons plus ou moins disséminés ou resserrés dans un recueil, ainsi que des échos plus ou moins appuyés : les effets suscités sont donc distincts. Partant, l'analyse se tiendra d'abord à hauteur de l'œuvre entière de l'auteur. À un niveau inférieur, l'approche de la « charpente » labile des livres nous permettra de faire état de la variété des dispositifs choisis par Pierre Chappuis en fonction des recueils, soit qu'une absence de structure apparente manifeste directement la labilité poétique, soit, au contraire, que l'évidence de la structure se trouve déjouée de façon sous-jacente. Enfin, prolongeant l'étude des répons au niveau du livre, nous envisagerons plus précisément les ensembles duaux et les suites.

II-1. Les répons kaléidoscopiques entre les recueils

Dans l'ensemble de l'œuvre, les répons concernent les titres des recueils et des poèmes ainsi que les textes qui convoquent les mêmes motifs concrets élémentaires pour mettre en œuvre des variations isotopiques. Le travail de Pierre Chappuis prête donc à penser l'isotopie sémantique²³ au niveau textuel comme au niveau d'une œuvre dans son entièreté. Les répons

²⁰ Du Bouchet, André, *Aveuglante ou banale*, op.cit., « *Envergure de Reverdy* », p. 47.

²¹ *Ibidem*, « *Images à terme* », p. 86.

²² *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « *Érosion intérieure* », p. 26.

²³ Nous reprenons l'approche de François Rastier (« *L'isotopie sémantique, du mot au texte* », in *L'Information Grammaticale*, n°27, 1985, pp. 33-36). Celui-ci reprend l'approche lexicale : « Une isotopie est définie par la récurrence d'un même trait sémantique » pour élargir le concept à celui d'isotopie sémantique, remarquant « l'unité de la micro-sémantique et de la macro-sémantique, dans la mesure où les isotopies forment « la trame et ou la chaîne » du texte. ».

sont remarquables tant par leur fréquence que par leur variété alors même que les motifs en question sont concentrés autour de peu de choses (les arbres, les oiseaux, les pierres, les lignes, les étendues aqueuse, céleste, agraire ou montagnaise) et autour de manières qui sont fluides, aériennes, nébuleuses et vibratoires. En analysant la complexité du déploiement structurant des échos, et de leurs variations isotopiques sémantiques, nous supposons donc que ce qui se joue entre les poèmes permet de comprendre à quoi tient la cohésion²⁴ de l'œuvre.

Différents niveaux textuels sont concernés par les répons, c'est l'une des raisons pour lesquelles ils s'entremêlent de manière kaléidoscopique : les échos intéressent d'abord les seuils que sont les titres des recueils puis, à un niveau inférieur, les titres des poèmes. Enfin, les répons se déclinent aussi au niveau du déploiement textuel.

1.1. Des échos et des effets de résonance ménagés par les répons entre les titres des recueils

Il n'est pas possible d'évoquer les répons entre les recueils sans s'arrêter, même brièvement, sur la manière dont les titres des livres éclairent les tensions présentes à tous les niveaux de l'œuvre. L'enjeu est, dans ce chapitre, de distinguer ces lignes de force instaurées par les répons. Ce n'est qu'en troisième partie que leur dimension poétique sera interrogée.

L'une de ces tensions concerne la démarche, le substantif devant être compris en son acception de cheminement physique mais aussi dans le sens d'une approche poétique des choses. Cette allure est tendue entre l'emportement, l'enthousiasme qui précipitent le pas, poussant le marcheur toujours en avant de lui-même, et les mouvements d'indécision, d'indétermination ou d'immobilisation. Ces troubles qui font osciller la démarche du poète, au cœur des recueils tout comme entre les livres, sont exhibés par les répons entre les titres *Dans la foulée* et *D'un pas suspendu*.

De la même façon, il est difficile de ne pas considérer que les titres *À portée de la voix* et *Mon Murmure, mon souffle* traduisent un champ de tension au cœur duquel la parole poétique est constamment affrontée à l'en-deçà du chant lyrique : le premier titre cité rapporte à la voix basse de la poésie lyrique contemporaine ; le second ménage une gradation, un renversement taciturne. Si le « murmure » est encore *à portée de voix*, le « souffle » en est le

²⁴ Le terme est préféré à celui de cohérence, supposant plutôt l'unité et de la continuité d'un déploiement, selon la préméditation absolue de l'auteur.

revers taciturne. Le glissement de l'un à l'autre substantif exprime d'autant plus vivement l'idée d'une circulation d'affects discrètement suggérés.

Le dernier recueil de poèmes, *Dans la lumière sourde de ce jardin*, opère un déplacement de la tension entre parole et silence : les choses, tout autant que le poète affleurent, à l'envers de la parole. Mais surtout, le resserrement et la stase supposés par le « jardin » retentissent comme une réplique au titre *Dans la foulée*, indiquant une traversée, un cheminement précipité vers l'en-avant. L'oscillation entre le fait de traverser et d'être traversé est par là-même explicitée. Les tensions entre clôture et ouverture, dégagement et enveloppement qui caractérisent l'intuition du foyer-lieu sont ainsi marquées comme étant prégnantes, structurantes dans l'œuvre.

Quant aux titres *Un cahier de nuages*, *Soustrait au temps* et *Comme un léger sommeil*, ils font résonner des mouvements d'élanement verticaux alors que *Entailles* et *Éboulis & autres poèmes* s'accordent à mettre en évidence des brisures et des effondrements. D'évidence, les répons et les tensions dévoilés par les titres supposent des poèmes qui, d'un livre l'autre, entreront en résonance.

1.2. Les répons entre les poèmes de différents recueils

Pour donner idée des multiples éclats kaléidoscopiques créés par les œuvres de Pierre Chappuis, focalisons notre attention sur les reprises signalées par les titres (en gardant à l'esprit que les poèmes brefs versifiés ne sont pas systématiquement titrés) avant de développer l'analyse de poèmes se faisant pendant d'un recueil l'autre. Comme il est impossible de couvrir la diversité de ce type de répons, c'est à certaines variations autour du motif élémentaire de l'eau, essentiel dans la poétique de l'auteur, que seront consacrées nos remarques.

1.2.1. Des poèmes dont les titres se répondent

Les répons entre les titres recouvrent des phénomènes de reprises, de variations et aussi de contrastes. P. Chappuis privilégie parfois de strictes répétitions, comme pour la formule « *N'en pas revenir* » qui apparaît à la fois dans *À portée de la voix*²⁵ et dans *Comme un léger sommeil*²⁶. D'un poème à l'autre, les motifs sont différents mais il est question d'un épanchement de l'étendue qui plonge l'énonciateur dans un espace inconcevable, dans un état

²⁵ *À portée de la voix*, op.cit., p. 13.

²⁶ *Comme un léger sommeil*, op.cit., « *(L'envers des mots)* », p. 41.

d'exaspération intense dans le premier recueil et dans un état de ravissement dans le second. Supposant aussi bien l'émerveillement que l'engloutissement, l'ambiguïté de la tournure confère un caractère indécidable aux inflexions thymiques évoquées. Une reprise notable encore est celle du substantif « distance ». Donnant corps à des variations de titres, la répétition ressortit à une approche poétique, tendue entre désir de fusion et le maintien de l'écart nécessaire à la renaissance du désir²⁷. Dans le recueil éponyme, les deux titres « *Distance aveugle* » créent un effet d'écho avec « *À distance* » (*À Portée de la voix*²⁸) et aussi « (*dans la distance même*) » (*Pleines marges*²⁹). Quant au titre « *Mélèzes* », il intervient à la fois dans les trois recueils *D'un pas suspendu*, *Pleines marges* et *À portée de la voix*³⁰. Chaque fois, ces arbres forment un tamis en lequel se jouent des éclats dorés et azurés. Associé à de plus nombreuses variations, le pin³¹ revient également d'un titre à l'autre.

D'autres modulations intéressent les titres et ont trait aux déclinaisons cycliques ou thymiques. Ainsi en est-il des titres centrés autour de l'apogée lumineuse de « midi » : *Mon Murmure, mon souffle* comprend le titre « (*midi en été*)³² », *Comme un léger sommeil* évoque « (*midi en février*)³³ » alors que les titres de *Distance aveugle* et *D'un pas suspendu* confondent l'enveloppement de la chaleur de midi avec celle du lieu dans « *La chambre de midi*³⁴ » et « *Le cloître de midi*³⁵ ». Les inflexions de ce type concernent aussi l'eau³⁶, les montagnes³⁷, le matin³⁸, le jour³⁹, le crépuscule⁴⁰, l'ombre⁴¹, la nuit⁴², et encore le pas et la

²⁷ Cet aspect de la poétique de l'auteur sera développé en troisième partie. Cf. *infra*, p. 306 *sqq.*

²⁸ *À portée de la voix, op.cit.*, p. 39.

²⁹ *Pleines marges, op.cit.*, I, p. 13.

³⁰ Dans *D'un pas suspendu, op.cit.*, p. 55 ; dans *Pleines marges, op.cit.*, p. 72 ; et dans *À portée de la voix, op.cit.*, p. 49.

³¹ Le motif du pin se prête à des évocations pouvant être comparables. Il forme trois titres dans *Comme un léger sommeil* : « (*parmi les pins noirs d'Autriche*) », p. 26 ; « (*parmi les pins noirs d'Autriche, 2*) », p. 27 et « (*parmi aiguilles et brindilles de pins*) », p. 58. Dans *Mon Murmure, mon souffle*, le motif est inscrit dans le titre « (*liséré de pins noirs*) », p. 26. Enfin la prose « *Cet autre pin* » figure dans *Muettes émergences, op.cit.*, pp. 77-80.

³² *Mon Murmure, mon souffle, op.cit.*, p. 50.

³³ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, « (*L'envers des mots*) », p. 47.

³⁴ *Distance aveugle, op.cit.*, p. 103.

³⁵ *D'un pas suspendu, op.cit.*, p. 25

³⁶ Ces titres sont : « Fatalité de l'eau » (*Le Noir de l'été*, pp. 31-34) ; « (*eau et ciel*) », « (*eau, ou peupliers, ou rideau de soie*) », « (*eau morte*) », « (*eau morte*) », « (*eau vive*) », « (*eau verticale*) » (*Comme un léger sommeil*, p. 17, p. 19, p. 31, p. 32, p. 54) ; « (*eaux printanières*) » (*Décalages*, III, 3) ; « Air, eau, feu » (*À portée de la voix*, p. 36) ; « A grande eau » (*D'un pas suspendu*, p. 30) ; « Comme une eau sourde » (*Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, p. 100).

³⁷ Relevons par exemple : « Montagne amputée » (*Dans la foulée*, 2007, pp. 81-90) ; « (*montagnes volent*) » (*Comme un léger sommeil*, p. 63) ; « (*montagne à l'horizon de mars*) » (*Mon Murmure, mon souffle*, p. 25) ; « Montagne invisible » (*À portée de la voix*, p. 32) ; « Montagne vole » (*Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, p. 72). ; « Montagnes nues... » (*Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, pp. 64-68).

³⁸ Relevons par exemple : « (*au petit matin*) » (*Comme un léger sommeil* p. 51) ; « (*matin*) » (*Décalages*, III, 2) ; « Autre matin » et « Château de cartes au matin » (*Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, p. 94 et 86) ; « (*matin*) », « (*autre matin*) », « (*corneilles au matin*) » (*Pleines marges*, p. 14, p. 15, p. 41).

marche⁴³. À ces reprises lexicales s'ajoutent celles des champs sémantiques immédiatement afférents. En écho aux reprises lexicales du « pas » ou de la « marche », un certain nombre de titres se rapportent au chemin lui-même, ou bien à une manière de déambulation au cœur des choses, tels « *Chemin faisant* », « *Partout sans chemin* », « *(sur un chemin de nulle part)* », « *(janvier, parcours oblitéré)* » ou encore « *Chemin refait en sens inverse*⁴⁴ » et « *Halage* »⁴⁵. Ces répons marquent l'oscillation entre la légèreté flâneuse, rêveuse et hasardée, et parfois le poids, l'accablement, dus au ressassement. Par ailleurs, divers titres accusent la fascination poétique à l'égard de la fugacité : « *Pour l'instant*⁴⁶ », « *(d'instant en instant)* », « *(cet instant)* », « *Provisoirement* », ou encore « *(fugitivement)* » et « *(entr'aperçu)* »⁴⁷.

Les déclinaisons paradigmatiques fondent aussi les jeux de répons entre les titres mobilisant hyperonymes et hyponymes. Nous privilégions l'exemple des oiseaux, désormais connus pour leur manière de faufiler l'étendue spatio-temporelle : leur va-et-vient d'un livre à l'autre mobilise vingt⁴⁸ occurrences. L'hyperonyme « oiseau »⁴⁹ intervient dans quatre titres. À la généralité du substantif s'adjoignent des caractérisations d'ordre temporel (« *(l'oiseau de février)*⁵⁰ »), des manières d'occuper l'espace, de se déployer (« *(oiseau solitaire)* », « *L'oiseau à tire d'aile* »⁵¹), ou bien encore, l'évocation de l'oiseau renvoie au resserrement

³⁹ Relevons par exemple : « La balance du jour », « Avant le jour » et « Le jour, le quotidien » (*Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, p. 69, p. 83, p. 87) ; « (demi-jour) » (*Décalages*, I, 2) ; « À contre-jour » (*Comme un léger sommeil*, p. 38) ; « Grand jour » (*À portée de la voix*, p. 41)

⁴⁰ Relevons par exemple : « Du faite du crépuscule » (*Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, p. 82) ; « *(corneilles au crépuscule)* » (*Pleines marges*, p. 78) ; « Paysage dit du château au crépuscule » (*Moins que glaise*, pp. 29-40).

⁴¹ Notamment : « (encore dans l'ombre) » (*Décalages*, II, 10) ; « *(barrière mouvante de l'ombre)* » (*Mon Murmure, mon souffle*, p. 46) ; « L'enclave de l'ombre » (*Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, p. 85) ; « Une ombre, un soleil négatif... » (*Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, pp. 27-29) ; « L'ombre diaphane » (*À portée de la voix*, p. 25)

⁴² Relevons par exemple : « *(hauteur, la nuit)* » (*Décalages*, IV, 2) ; « Une nuit, une même nuit » (*Le Noir de l'été, op.cit.*, pp. 21-22) ; « *Blancheur, la nuit* », « *Nuit claire* », « À la nuit » (*D'un pas suspendu*, p. 43, p. 46, p. 53)

⁴³ Entre autres poèmes : « À pas de loups » (*Dans la foulée*, 2007, pp. 119-126) ; « Un pas inégal », « Des pas indécis » et « Au gré de la marche » (*À portée de la voix*, p. 12, p. 31, p. 59) ; « Mon pas, mon souffle » (*D'un pas suspendu*, p. 28) « Marche nulle » (*Distance aveugle*, p. 71) ; « *Avancer d'un pas égal...* », *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, pp. 51-53).

⁴⁴ *À portée de la voix, op.cit.*, p. 47.

⁴⁵ Dans l'ordre : *Dans la foulée*, 2007, pp. 105-115 ; *À portée de la voix*, p. 47. ; *Mon Murmure, mon souffle*, p. 49 ; *Mon Murmure, mon souffle*, p. 14 ; *D'un pas suspendu*, p. 22 ; *À portée de la voix*, p. 26. ;

⁴⁶ Titre commun aux recueils *À portée de la voix*, p. 15, et *D'un pas suspendu*, p. 45.

⁴⁷ Dans l'ordre : *Mon Murmure, mon souffle*, p. 59 ; *Décalages*, IV, 13 ; *D'un pas suspendu*, p. 19 ; *Pleines marges*, p. 25 et p. 73.

⁴⁸ Nous ne comptons pas le titre « *(croassements)* » (*Mon Murmure, mon souffle*, p. 65) qui renvoie pourtant immédiatement au corbeau ou à la corneille.

⁴⁹ C'est-à-dire : « *(l'oiseau de février)* », *Pleines marges*, p. 20 ; « *L'oiseau à tire d'aile* » et « *À vol d'oiseau* », *À portée de la voix*, p. 7 et p. 37 ; « *(oiseau solitaire)* », *Mon Murmure, mon souffle*, p. 66.

⁵⁰ *Pleines marges, op.cit.*, p. 20.

⁵¹ Respectivement : *Mon Murmure, mon souffle*, p. 66 et *À portée de la voix*, p. 7.

systolique de l'étendue avec (« *À vol d'oiseau* »⁵²). Les hyponymes renvoient à des oiseaux communs, modestes et *a priori* dépourvus de charge symbolique : les mésanges portent le mouvement des saisons et des heures (« (*mésanges, mi-février*) », « (*mésange avant midi*) »⁵³), dans *Pleines marges*, les corneilles sont associées à l'aurore ou au crépuscule⁵⁴, quant aux hirondelles, elles déploient aussi l'étendue spatio-temporelle mais en l'infléchissant parfois de leur humeur⁵⁵. D'autres oiseaux encore sont convoqués, tels les merles dont la voix semble plus indistincte⁵⁶, tels les étourneaux, les geais, le pivert, ou l'alouette dont l'apparition dans les titres se fait plus rare⁵⁷. En revanche, les répons des titres mentionnant la mouette sont tout à fait révélateurs. Les trois titres, « (*mouettes*) », « *Mouettes ou pierres* » et « (*mouettes ou vagues*) »⁵⁸, d'un recueil l'autre, manifestent la labilité de cette figure animale, capable de dire le silence et la dispersion légère des pierres tout aussi bien que les éclats ou les embruns. Inévitablement, durant l'acte de lecture, le ressouvenir de ces différents titres suscite des phénomènes proches de la surimpression. De nouveau, insistons sur la démultiplication de ces répons entre les seuils et les textes eux-mêmes : par exemple, il est impossible de disjoindre le titre « (*mouettes ou vagues*) »⁵⁹ de l'évocation de la mouette dans les dernières lignes du poème « *Rut impérieux*⁶⁰ » (*Distance aveugle*) :

Altière ou fascinée, l'imprudente mouette se débat à ma hauteur. Renversée, elle disparaît un instant pour s'abattre, ailes ouvertes, sur la crête d'une vague, foudroyée, dirait-on après des milliers d'autres, étincelante.

L'oscillation entre la singularité supposée par les articles définis (la mouette, « la crête d'une vague ») et la réitération (« après des milliers d'autres ») résumerait à elle seule le mouvement kaléidoscopique des visions qui animent l'ensemble des livres. L'occurrence est toujours unique, mais néanmoins « étincelante » des jeux de reflets qu'elle suscite. De fait, pour qui a gardé à l'esprit le titre « *Mouettes ou pierres*⁶¹ », ou l'énoncé « Ces mouettes, ces

⁵² *À portée de la voix*, p. 37.

⁵³ Dans *Décalages*, II, 11 et *Pleines marges*, p. 19.

⁵⁴ *Pleines marges*, « (*corneilles au matin*) », p. 41 et « (*corneilles au crépuscule*) », p. 78.

⁵⁵ Nous faisons référence aux titres suivants : « (*hirondelles, reprise des lieux*) » (*Pleines marges*, p. 51) et « *Inquiètes hirondelles* » (*Comme un léger sommeil*, p. 39).

⁵⁶ Leur voix est mêlée dans « (*merles et autres*) » (*Mon Murmure, mon souffle*, p. 43), lointaine dans « (*merles, et plus éloigné, coucou*) », (*Entailles*, p. 68.). Quant à la dernière occurrence, elle pointe une présence labile avec « (*merle dérangé au passage*) » (*Comme un léger sommeil*, p. 65).

⁵⁷ Il s'agit de : « (*étourneaux au-dessus des vignes*) », *Pleines marges*, p.70 ; « *Geais querelleurs* », *À portée de la voix*, p. 56 ; « (*pivert et pluie*) », *Mon Murmure, mon souffle*, p. 34 et enfin de « *Autre alouette* », *Distance aveugle, op.cit.*, p. 111.

⁵⁸ *Décalages*, « (*mouettes*) », I, 10 ; *D'un pas suspendu*, « *Mouettes ou pierres* », p. 34 ; *Pleines marges*, « (*mouettes ou vagues*) », p. 39.

⁵⁹ *Pleines marges*, « (*mouettes ou vagues*) », p. 39.

⁶⁰ *Distance aveugle, op.cit.*, p. 102.

⁶¹ *D'un pas suspendu*, « *Mouettes ou pierres* », p. 34.

pierres⁶²», la surimpression est inévitable à la lecture de « (*pierres blanches*)⁶³». Rappelons que le titre figure sous le poème en vers, dans une police inférieure à celle du texte :

Rieuses.

Venues se poser,
comme au bord du chemin,
sur une ligne de roseaux
qu'à plaisir elles chiffonnent.

Le poète ayant, dans les pages précédentes, joué d'effets de superposition à partir de l'oiseau (« (*mouettes ou vagues*) »⁶⁴), l'épithète se trouve en collocation avec l'expression "mouettes rieuses". Il se crée ainsi des interactions poétiques, très exactement créatrices : la texture végétale des roseaux, tout comme la trame chromatique de l'étendue, est contrariée par la blancheur, minérale et/ou animale (il n'y a pas à choisir) ; et la tonalité ambiante est trouée par la blancheur criarde des pierres, tout comme par les cris des mouettes. En outre, les pierres sont « *Muettes émergences*⁶⁵», la paronymie mouette/muette favorise le chevauchement de ces choses ponctuant et le déploiement spatial des roseaux, et le déploiement tonal et acousmatique de la « ligne » musicale des roseaux. Comme l'oiseau, le lecteur est invité à s'envoler d'un poème à l'autre, pour virevolter dans le champ des miroitements ouverts par les répons. Ceux-ci portent à l'embrassement des mots « faits l'un pour l'autre, tirés l'un vers l'autre, l'un par l'autre, s'appelant, s'unissant, foyer, dans la langue, d'où viennent les choses elles-mêmes.⁶⁶ ». Voilà postulée par l'auteur, une « [l]ecture à tous vents, multiple, dispersée, d'instinct cependant ramen[ée] à ce foyer obscur, lumineux, rayonnant.⁶⁷ ». Répons et glissements paronymiques participent d'une poétique de mise en résonance entre les mots, et aussi entre les mots et les choses, et encore entre les textes.

S'il est, méthodologiquement, indispensable de distinguer les niveaux auxquels se jouent les répons entre recueils, il est difficile de rendre compte de l'ampleur de leurs miroitements kaléidoscopiques sans rebondir des titres des œuvres aux titres des poèmes et aux textes eux-mêmes. Mais, à présent, laissons-nous convoquer d'un poème l'autre, en oblitérant les autres niveaux où se prolongent les échos.

⁶² *Éboullis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps*, op.cit., « *Égal, linéaire* », p. 91.

⁶³ *Pleines marges*, « (*pierres blanches*) », p. 64.

⁶⁴ *Pleines marges*, « (*mouettes ou vagues*) », p. 39.

⁶⁵ *Muettes émergences*, op.cit..

⁶⁶ *Muettes émergences*, op.cit., « *Rime* », p. 36.

⁶⁷ *Battre le briquet*, op.cit., VII, « *Une lecture buissonnière* » (2007), p. 127.

1.2.2. *Des textes se répondant*

Le nombre des répons entre des titres des poèmes traduit l'extrême cohésion de l'œuvre. Celle-ci se fonde sur la labilité même des effets de tensions, de la simple inflexion au contraste, de l'oscillation à la surimpression. L'expression de poèmes répondants* consiste à distinguer les échos touchant la trame même des textes des interactions de moindre ampleur entre les textes. La question posée est donc relative à l'évaluation de la qualité des reliements d'un texte à un autre ; nous délimitons comme suit la notion : un poème est dit répondant quand il entretient avec un ou plusieurs autres textes une proximité forte, dépendant de la reprise d'un même motif élémentaire et de la mise en œuvre de plusieurs isotopies, sur le plan du contenu comme du sens⁶⁸. Le déploiement textuel, en vers ou en prose, participe pleinement de la mise en répons des poèmes, il est à concevoir à la fois comme un point de convergence et comme un point de divergence. L'autre difficulté méthodologique consiste en ce que la reconnaissance de ces poèmes en répons doit à nos va-et-vient dans les différentes œuvres. En présentant en vis-à-vis les poèmes répondants selon un certain ordre, de la gauche à la droite, nous privilégions inéluctablement un parcours de lecture au détriment d'autres parcours possibles, or l'ordre dans lequel nous abordons les textes influe immanquablement sur la compréhension de leurs mouvements significatifs. Ce travail nécessaire s'éloigne peut-être déjà de l'approche d'un lecteur qui, sensible au jeu des échos, ne s'impose pas de mettre en regard les poèmes pour les comparer. En d'autres termes, l'une des questions serait de savoir dans quelle mesure ce biais méthodologique permet de rendre compte du potentiel d'échos kaléidoscopiques tel qu'il existe pour un lecteur dont la visée n'est pas de rédiger un travail universitaire. Mais, notre perspective n'est pas celle de la réception. En dépit de ces interrogations, insolubles, nous entrevoyons moins ces choix méthodologiques comme une limite à laquelle est affrontée l'analyse, que comme une façon d'insister sur l'efficacité de la poétique des répons et des résonances musicales qui sont virtuellement indénombrables.

L'enjeu de ce chapitre est double : d'une part, montrer comment les poèmes répondants s'apparentent plus ou moins fortement, en fonction des dispositifs de répétitions isotopiques et d'autre part, expliquer en quoi leurs significations s'enrichissent mutuellement. Six textes serviront d'exemples : ils se rapportent au motif de l'eau, motif concret mais aussi métaphorique ; ils convoquent les isotopies de l'emportement, de la précipitation, de la voix

⁶⁸ Toujours dans le prolongement de la réflexion de François Rastier dans « *L'isotopie sémantique, du mot au texte* », in *L'Information Grammaticale*, n°27, 1985, pp. 33-36.

ou du vacarme ; enfin, l'allure même de l'eau fait l'objet d'un travail poétique sur le déploiement des vers, sur la disposition textuelle du poème en prose, ainsi que sur la réflexion métatextuelle. Le développement est ainsi organisé : dans un premier temps, le fonctionnement dual du diptyque* des poèmes en vers brefs⁶⁹ (non titrés) du livre *Entailles* révèle les principales tensions isotopiques déployées dans les poèmes répondants ; ensuite, le poème en vers brefs, « (eau verticale)⁷⁰ » (*Comme un léger sommeil*) présente l'avantage supplémentaire d'éclairer la délicatesse des dispositifs de répons musicaux à tous niveaux dans l'œuvre de P. Chappuis. Dans un troisième temps, le poème en vers intitulé « *Absence exubérante* » (*Éboulis & autres poèmes*⁷¹) donnera à voir, sémantiquement, graphiquement, des inflexions isotopiques, notamment en matière de mise en espace du poème. Avec le poème en prose « *Torrent, cette foule*⁷² » (*Dans la Lumière sourde de ce jardin*), les isotopies se redéployent, configurées par un dispositif textuel tenant de la ramification. Enfin, le texte⁷³ initiant les proses de *Muettes émergences* renoue avec les précédents traits isotopiques pour en interroger le mouvement même, par le biais d'énoncés à dimension métatextuelle. Dans l'ensemble de ces textes répondants, les intrications et inflexions isotopiques forment des reflets pluriels, des ricochets significatifs parfaitement accordés aux allures mouvementées de l'eau, procédant par rebonds et cascades. Hormis cette variation sur le motif de l'eau, plusieurs tensions isotopiques font entrer en résonance les poèmes : les « voix » entremêlées que l'eau fait entendre sont plus ou moins happées par le vacarme.

Le diptyque des poèmes du recueil *Entailles*⁷⁴ permet d'explorer une première ligne de tension, liée à l'isotopie structurante des « voix » de l'eau.

<p>Tombe, retombe à plat dos. Harassant ressac qui et que Qui, vacarme, longtemps m'accompagne.</p>	<p>Rivière dans ses remous porteuse de voix. Pêle-mêle, des rubans de voix rieuses, assombries. Rieuses.</p>
---	---

⁶⁹ *Entailles*, op.cit., p. 30 et p. 31.

⁷⁰ *Comme un léger sommeil*, op.cit., II, p. 54.

⁷¹ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps*, op.cit., pp. 112-130.

⁷² *Dans la lumière sourde de ce jardin*, op.cit., « *Torrent, cette foule* », pp. 31-34.

⁷³ *Muettes émergences*, op.cit., p. 9.

⁷⁴ *Entailles*, op.cit., p. 30 et p. 31.

L'espace de la double page est en lui-même significatif des tensions entre les « voix » de l'eau et le « vacarme » dans lequel elles se précipitent. Le poème de droite ménage des enjambements qui heurtent de moindre manière l'écoulement textuel. Les redondances sonores (notamment en [Ri] et [R]), les reprises lexicales (« voix », « rieuses ») traduisent l'emportement de l'eau en de moindres « remous ». Avec l'enveloppement de l'adjectif « assombries » par la répétition contrastante de « rieuses », la gravité est heureusement submergée, en dépit du suspens de gravité ouvert par la marge interstrophique avant le vers ultime. Quant à l'évocation du fracas de l'eau sur la page de gauche, elle se joue également des échos sonores ([tõb], [k], [a], [ã]) et des redondances lexicales, tout en se déployant rythmiquement de manière plus abrupte. Les enjambements entre les vers répondent aux revirements et rebondissements de l'eau (vers 1 et 2). Mais le quatrième vers replie sur lui-même un simple remous de pronoms, qui ne s'articule que par glissement paronymique. Entre les vers 4 et 5, la proposition relative instaure une reprise du flux phrastique mais pour le troubler ensuite par l'antéposition de l'antécédent « vacarme » devant le pronom ; enfin, le dernier vers ménage un moindre soubresaut, antéposant l'adverbe devant le groupe verbal. Par ailleurs, les ricochets et projections de l'eau sont exhibés grâce aux ponctèmes blancs interstrophiques. Les tensions isotopiques et sémantiques entre fureur tumultueuse et accalmie chorale et vocale, entre continuation souple et saccades syntaxiques rendent saillantes les articulations majeures des dispositifs textuels à l'œuvre dans les autres textes.

Il suffit, pour s'en convaincre, d'aborder le poème versifié « (*eau verticale*)⁷⁵ ». Pierre Chappuis propose avec « (*eau vive*)⁷⁶ » un poème répondant qui développe aussi l'isotopie du tumulte dans la seconde strophe (« Vacarme, véhémence / hennissements sans fin / jusqu'au vertige), mais pour appréhender, métaphoriquement ou non, une étendue nébuleuse⁷⁷. L'effervescence évoquée adosse la manière de déploiement des rebonds du torrent de l'eau à d'autres matières élémentaires, selon la logique de la labilité poétique. À l'inverse, « (*eau verticale*) » concerne très distinctement l'affrontement entre les « voix » de l'eau et le vacarme qui les écrase, les martèle, répondant étroitement à l'ensemble dual des poèmes du recueil *Entailles* :

⁷⁵ *Comme un léger sommeil*, op.cit., II, p. 54.

⁷⁶ *Ibidem*, I, p. 32.

⁷⁷ Le premier ensemble strophique est le suivant : « Fonts baptismaux que ces franges / neigeuses, odorantes / où tourbillonnent et tourbillonnent / des giboulées d'écume ».

Voix,
des voix en torsades
se jetant dans le vide.

Qui tombent dru⁷⁸ ;
pourtant culminent,
claires, vives.

Les couvre, encore et encore,
le martèlement des drums.

La légèreté des « voix » s'exprime dans l'assourdissement consonantique ([v], [ʒ], [s]) de l'ensemble strophique initial, alors que la gravité du vacarme résonne dans les allitérations en [R] et [k]. La métaphore finale des tambours vient redoubler et surdéterminer l'évocation du « martèlement ». Par rapport aux poèmes du recueil *Entailles*, la seconde strophe constitue un infléchissement, évoquant des mouvements de revirements entre hauteur et profondeur : les voix chutent intensément (« tombent dru », « dans le vide ») mais aussi se soulèvent verticalement (« culminent »), s'allègent de manière tonale (« claires, vives. »). Le revirement est articulé par le battement des vers, l'un contestant le sens (la direction de l'eau aussi) de l'autre : « tombent » / « culminent » / « couvre ». Quant au rebond syntaxique créé par la tension entre l'enjambement qui délie et la subordonnée relative qui articule⁷⁹, il est commun avec le poème gauche du diptyque d'*Entailles*. Le heurt entre le point du vers 3 et le relatif du vers 4 suppose un prolongement syntaxique par ramification à partir du deuxième vers : « des voix en torsades / [q]ui tombent dru ; pourtant culminent, / claires, vives. ». Seulement, si dans l'extrait du recueil *Entailles*, le rebond syntaxique s'accordait aux ressauts de l'eau, il fonctionne différemment dans « (*eau verticale*) » : il s'ajuste plutôt à l'effet optique selon lequel une chute d'eau paraît toujours s'étirer verticalement et distendre le temps. Dans ce dernier poème donc, l'inflexion de l'eau, ses « torsades » imposent une ramification syntaxique qui n'était pas présente dans *Entailles*.

Les rebonds de l'eau ricochent d'un poème à l'autre, et d'une inflexion syntaxico-sémantique à l'autre. L'évocation du revirement se donne à voir et à entendre dans le passage d'un mot à l'autre, d'un vers à l'autre, ou par l'essor d'une relative coupée de son antécédent. Sur une dizaine de pages, l'étirement des énoncés du poème « *Absence exubérante*⁸⁰ » est travaillé, tout comme l'eau, par la verticalité de ricochets. Découvrons l'extrait suivant :

⁷⁸ L'expression « tomber dru » renvoie directement à l'évocation du vacarme des « giboulées » dans le poème « (*eau vive*) ».

⁷⁹ Procédé travaillé dans le chapitre 2.2.

⁸⁰ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps, op.cit.*, « *Absence exubérante* », pp. 113-130.

Le même roulement sans fin sur la caisse claire

derrière un rideau de perles

dément, démon
s'acharne sur ses drums.

Qui cul par-dessus tête

et

tels des caraculs
culs et jambes rompus

qui

sans désemparer
se jetteraient dans le vide.⁸¹

« ([L]a vieille eau)⁸² » du poème est effervescente, en dépit de son « absence » et malgré « l'oubli⁸³ ». À l'instar du poème gauche du diptyque du livre *Entailles*, « *Absence exubérante* » évoque un motif relativement indécidable, recouvrant aussi bien la référence à une cascade d'eau que l'expression d'un fracassant « vertige⁸⁴ » intérieurement ressenti par le locuteur, et que la chute d'eau ne ferait que figurer⁸⁵. Nonobstant cette part d'indistinction, les isotopies caractéristiques des textes précédemment cités, la fureur et le tumulte de la chute verticale, sont convoquées. Le vacarme, « le martèlement de la caisse claire⁸⁶ », mobilise des procédés faisant écho aux précédents poèmes. « [R]ieuse⁸⁷ », ou se déversant telle une « glorieuse logorrhée⁸⁸ », la voix de l'eau entre à nouveau en tension avec la « claire » impétuosité des tambours, des « drums ». Dans les troisième et quatrième vers, la métaphore des « drums » est avivée par l'allitération en [d] ainsi que par le glissement paronymique entre « dément » et « démon ». De concert avec la résonance consonantique du syntagme « caisse claire » (vers liminaire) et avec l'allitération en [R], les ricochets de l'eau claquent dans le texte même. De surcroît, aux mouvements de rebond de l'eau répond le déplacement dans la marge gauche des articulateurs syntaxiques que sont les pronoms subordonnants et les conjonctions. Les tensions entre continuité et discontinuité syntaxico-sémantiques se rejouent

⁸¹ « *Absence exubérante* », *Ibidem*, pp. 119-120. Nous ne pouvons qu'approcher la dynamique visuellement proposée par l'auteur et son éditeur.

⁸² *Ibidem*, pages 115 et 126.

⁸³ *Ibidem*, p. 116.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 117, p. 118. Ce vertige peut être celui de « la nuit lumineusement en marche » (p. 129), celui de l'écriture (de la logorrhée p125, de l'image p. 118) ou encore celui de l'identité (p. 117).

⁸⁵ Par opposition à la représentation, le discours figural, indique Laurent Jenny auquel nous nous rapporterons dans la seconde partie, fait résonner l'événement sensoriel (Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, op. cit., p. 69).

⁸⁶ « *Absence exubérante* », *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps*, op.cit., p. 129.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 128.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 125.

autrement que dans les trois poèmes du recueil *Entailles*, mais toujours de façon à marquer la dynamique des ricochets. L'espacement du poème sur la page met en relief des rejaillissements comparables aux ressauts de l'eau. Le relatif « Qui », entouré d'espaces blancs, semble resurgir à distance du vers précédent pour engager divers rebonds homophoniques avec « cul par-dessus tête », puis avec « caraculs » et enfin avec « culs et jambes rompus ». Les éclats, les répons phonétiques, la désarticulation visuelle et syntaxique font tressauter la page, et la phrase qui, pour reprendre les vers du diptyque initial⁸⁹, « tombe, / retombe à plat dos⁹⁰ » à l'instar de l'eau tumultueuse. Comme le caracul est une espèce de mouton asiatique dont la fourrure est noire et ondulée, l'emportement, la précipitation « dans le vide » se teintent d'inconscience suicidaire et instaurent une tension avec les connotations de vitalité et d'intégrité dénotées par l'expression « sans désemparer ». Par ailleurs, n'oublions pas que dans l'ensemble du poème, la « voix » est tout autant celle de l'eau que celle du vent, de la nuit ou de l'énonciateur (« ou ma voix / dans la chevelure du vent⁹¹ »). Cela étant, ces différentes voix trouvent une tonalité commune, et la « gouaille⁹² » qui, « emporté[e], ne se connaît plus⁹³ », qui « [n]e cesse, heureuse, de rebondir⁹⁴ », ravit pleinement le locuteur :

Ébloui

comme si

sur la page effervescente
l'écriture s'effaçait à mesure⁹⁵

La tension et le battement entre les « voix » et le vacarme assourdissant de la chute questionne l'homogénéité de la parole poétique quand, à l'instar de l'eau, toutes choses s'emportent, tendent à se précipiter pour rejaillir autrement. L'assourdissant « vertige⁹⁶ » de la cascade résonne vivement ; en dépit de « son absence » et de son « ardeur⁹⁷ », le « mur de clameur qui se dresse⁹⁸ », creuse « l'oubli⁹⁹ » emporté par sa propre impétuosité. Partant, l'oubli de l'eau qui se projette toujours en avant d'elle-même, qui « emporté[e], ne se connaît

⁸⁹ *Entailles*, *op.cit.*, p. 30.

⁹⁰ *Entailles*, poème non titré de la page de gauche (p. 30).

⁹¹ « *Absence exubérante* », p. 127.

⁹² *Ibidem*, p. 125.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 127.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 117, p. 118.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 116.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 117.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 116.

plus¹⁰⁰», opère à la manière d'un « Miroir de l'identité / rien¹⁰¹ ». Le reflet est poétique : la parole précipite l'auteur en avant de lui-même ; l'altérité de l'eau qui, de surcroît, s'oublie dans son élan, concerne l'altérité, l'ipséité. De fait, le vertige a trait au dispositif de déploiement du poème sur la page. La parole, qui « Ne cesse heureuse de rebondir¹⁰² » se détache de ses nouages grammaticaux demeurés en marge, elle se désarticule en rendant visible l'extrême l'élasticité phrastique. Enfin, le vertige poétique auquel fait écho la « glorieuse logorrhée¹⁰³ » de l'eau est celui de l'image : « quelle image, aussi, s'abîme-t-elle ?¹⁰⁴ ». Prise dans l'emportement, dans la précipitation de la parole, toute image (aux sens de représentation visuelle et de figure rhétorique) se brise, rebondit, s'oublie elle-même pour se prolonger, pour glisser « interminablement¹⁰⁵ » au revers de toute représentation visuelle.

Pour le lecteur qui, selon l'ordre de parution des recueils, aurait lu premièrement « *Absence exubérante* » avant de découvrir les textes de *Comme un léger sommeil* ou *Entailles*, la parole poétique semble s'être assouplie. En revanche, l'évocation de la précipitation furieuse de l'eau correspond, dans les derniers livres en date (*Muettes émergences* en 2011, *Dans la lumière sourde de ce jardin* en 2016) à des rebonds isotopiques notables.

Abordons premièrement le poème « *Torrent, cette foule*¹⁰⁶ » (*Dans la lumière sourde de ce jardin*) parce qu'il permet d'envisager d'autres limites à la notion de poèmes répondants. L'isotopie de la cascade est adossée à l'évocation d'un « fléau » emportant la « foule » dans une multitude de chutes et de « ruades » terribles. Incroyablement tourmentés, des êtres se trouvent :

[...] violemment emportés cul par-dessus tête.

Qui, tête engloutie ; [...] qui bras en l'air, sombrant, corps, bagages, tous impedimenta mêlés, confondus.¹⁰⁷

Le premier énoncé rappelle aussi bien « *Absence exubérante*¹⁰⁸ » que le premier poème en diptyque du livre *Entailles*¹⁰⁹. Par ailleurs, l'anaphore du morphème « Qui » structure l'accumulation, faisant rebondir la phrase d'une vision à l'autre après chaque point-virgule. La valeur distributive du pronom indéfini n'est pas exactement comparable au travail sur le

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 125.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 117.

¹⁰² *Ibidem*, p. 127.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 125.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 118.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 128.

¹⁰⁶ *Dans la lumière sourde de ce jardin, op.cit.*, « *Torrent, cette foule* », I, pp. 31-33.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 31.

¹⁰⁸ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps, op.cit.*, « *Absence exubérante* », pp. 119-120.

¹⁰⁹ *Entailles, op.cit.*, p. 30 :

pronom relatif dans les précédents exemples, mais elle participe des effets de rejaillissement d'un énoncé à l'autre. Si l'on s'en tient à ce passage, le poème n'est pas strictement répondant. En revanche, si l'on se reporte à l'extrait suivant, à la seconde unité textuelle intermédiaire, la réponse n'est plus la même :

Eau impérieuse, impétueuse ; tortueuse, tempétueuse.

Elle se bat, vocifère, n'entend pas se laisser endiguer ; à corps perdu, se précipite dans le défilé que barque ne franchirait ni, sans dégâts, un train de bois flotté ; fougueusement, se jette, va se fracasser contre pierres et roche.

Torrent fou prisonnier de son propre élan.

Bondit, s'aplatit, retombe, rebondit, claques sur claques.¹¹⁰

L'expression sous-jacente du « naufrage corps et biens » fonctionne comme un gué, réalisant la médiation isotopique entre la foule et l'eau. Les principes du glissement paronymique entre les participes, deux à deux, de l'homéotéleute ([ʏøz]), du glissement isotopique (autour du tumulte) et du soubresaut syntaxique (le point-virgule) rendent compte des tensions entre continuation fluide et remous. Dans le dernier énoncé, l'éclat phonétique du syntagme « claques sur claques » n'a rien à envier à la familiarité tapageuse de « cul par-dessus tête »¹¹¹. Dans l'ensemble du texte, les heurts des virgules et des points-virgules distendent les mailles textuelles autrement que l'espacement des énoncés en vers, mais se rapportent aussi bien aux ricochets de l'eau. À la manière des rebonds et des remous de l'eau, le battement des mots et l'entremêlement des isotopies brouillent les évocations pour les rendre d'autant plus saisissantes. Ce tumulte inassignable s'enrichit de tous les halos sémantiques déployés par les textes des autres recueils.

Bien que se développant selon un dédoublement isotopique, le poème « *Torrent, cette foule* » gagne à être rapproché des précédents exemples en tant que poème répondant. Cette notion est nécessaire pour expliquer la labilité mise en œuvre par le poète. Toutefois, dans le même temps, cette même dimension de la labilité de l'écriture chappuisienne conduit à définir des limites : si certains poèmes se répondent étroitement et dans leur entièreté, force est de constater que d'autres sont en partie répondants, plus ou moins proches selon les pages ou les unités textuelles considérées, et c'est bien ce qui fait l'intérêt des échos en général, et en particulier des échos entre les poèmes courts du livre *Entailles* et les textes « *Absence*

¹¹⁰ « *Torrent, cette foule* », I, p. 32.

¹¹¹ « *Torrent, cette foule* », I, p. 31 et aussi, « *Absence exubérante* », *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, op. cit., p. 119.

exubérante », « *Torrent, cette foule* », et la prose liminaire (non titrée) de *Muettes émergences*.

Non tirée, la prose liminaire de *Muettes émergences* permet d'envisager d'autres répons :

Pas plus poème que chute d'eau.

*Si proche cependant, si vive, animée et bruissante là, devant moi, comme en plein jour. Une cascade qui n'aurait rien d'un déversement de paroles, de mots ; au mieux en serait, mais pour son propre compte, l'image réfléchie. Un poème allant de soi qui se lirait, s'éclairerait de lui-même, rien d'autre, rien de moins qu'écume et culbutes, rejaillissements sur des pierres de toutes tailles. Ou bien – mouvements et sons clairs, souples, continus, cristallins – c'est un torrent qui met en branle un carillon de pierres et les bouscule, les entrechoque, occupé sans relâche à défaire et refaire son lit. [...]*¹¹²

Le passage cité renvoie à l'isotopie de la cascade, à un emportement incessant, fait de « culbutes » et « rejaillissement », de ricochets syntaxico-sémantiques (avec l'alternative « Ou bien », avec le battement « défaire et refaire »). Cependant l'inflexion est plus légère, l'allégement musical évoqué par le « carillon » contraste avec le vacarme tempétueux des exemples précédents. Comme dans « *Torrent, cette foule* », l'isotopie de la chute d'eau est adossée à une autre isotopie, et comme dans « *Absence exubérante* », la précipitation de l'eau est apparentée à celle d'une parole qui se déverse, « ne se connaît plus / gouaille / glorieuse logorrhée¹¹³ ». La cascade interroge le vertige du réfléchissement des images. Dans le poème « *Absence exubérante* », le locuteur se demande : « quelle image, aussi, s'abîme-t-elle ? » tandis que dans la prose, le précipice est ouvert par la double négation « Pas plus poème que chute d'eau. ».

En somme, se répondant autour des isotopies de la cascade et de l'effervescence bruyante, les poèmes définissent un déploiement poétique qui rebondit incessamment, mais selon d'autres manières, d'autres images : la parole poétique est toujours tendue entre discontinuation fluide et précipitation irrémédiable, oubli de soi. L'eau s'épanche en cascades, en rebonds dans l'étendue, et parallèlement, elle se dissémine en répons dans l'espace de l'œuvre poétique. Autrement dit, les répons au travers desquels s'espace l'œuvre manifestent en surface l'opacité subjacente de la source vive de la poésie. L'œuvre se « réfléchi[t] », se forme, se déforme, se recrée entre ses miroitements textuels. L'architecture labile de l'œuvre dans laquelle « glissent fallacieusement échos et réminiscences.¹¹⁴ » est musicale et fluide¹¹⁵.

¹¹² Nous ne citons que la première moitié de la prose liminaire de *Muettes émergences*, *op.cit.*, p. 9.

¹¹³ *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, « *Absence exubérante* », p. 125.

¹¹⁴ *Muettes émergences*, *op.cit.*, « *Parler au fleuve* », p. 243.

¹¹⁵ Analysant « *Espace et mouvement* » dans certaines œuvres de Jacques Dupin, Pierre Chappuis évoque la démarche de Dupin, à même les « fluctuations », les « rebonds » de l'eau, « multiple et une, toujours effaçant son propre passé, et d'avance, son avenir, allant, rivière, à sa perte » (*Tracés d'incertitude*. Paris : José Corti, 2003, « *Jacques Dupin, 2* », p. 229)

Les répons entre les poèmes garantissent une cohésion à la fois évidente et incertaine ; leurs inflexions manifestent la force cinétique d'une œuvre qui est sa propre transformation, sa propre expansion, sa propre propension à se prolonger par résonances : toujours, « Échos, distances intérieures sont prêts à reprendre vie.¹¹⁶ ».

Au niveau des recueils, la labilité tient lieu également de principe structurant, et les poèmes répondants jouent un rôle important : ils sous-tendent l'ensemble de l'œuvre et, à un niveau inférieur encore, ils composent des ensembles nodaux.

II-2. Labilités structurantes : la « charpente musicale » des livres

Des différences notables interviennent dans la composition des recueils de Pierre Chappuis. Certains recueils ne proposent pas de partition : il s'agit des livres comprenant des poèmes longs¹¹⁷ en prose (*Éboulis & autres poèmes*, *Soustrait au temps* ainsi que *Le Noir de l'été*), ou en vers (*Moins que glaise*), et également des recueils de poèmes-pages en prose (*Distance aveugle*, *D'un pas suspendu* et *À portée de la voix*). Dans les autres recueils, les partitions sont de natures distinctes : *Dans la foulée* présente une structuration chronologique, les recueils de poèmes en vers brefs, *Décalages*, *Pleines marges* et *Mon Murmure, mon souffle* se déploient selon une composition saisonnière, à la manière des recueils de haïkus ; dans *Comme un léger sommeil*, les poèmes en vers brefs se répondent de part et d'autre d'un cœur constitué de poèmes en prose. Le recueil *Entailles* présente différents niveaux d'emboîtements entre textes en prose et poèmes en vers brefs, ces niveaux s'articulant pour constituer une organisation tripartite. Enfin *Dans la Lumière sourde de ce jardin* comporte six parties. La première et la dernière sont constituées d'un unique poème et se font écho en ce qu'elles évoquent la finitude, les autres parties embrassent chacune trois poèmes, deux d'entre eux ménagent des échos, quant au troisième, il engage des inflexions qui trouveront à s'épancher dans la partie suivante.

En dépit de ces variations qui constituent autant d'ajustements et de rééquilibrages, il est possible de distinguer les principaux traits caractéristiques de la démarche du poète. Le premier d'entre eux concerne la recherche d'un équilibre précaire capable, au niveau d'ensemble de l'œuvre, de concilier l'ordre et le désordre, la démarcation et

¹¹⁶ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., p. 120.

¹¹⁷ C'est-à-dire dépassant le cadre de la page.

l'enchaînement¹¹⁸. Il s'agit à la fois de conjurer la menace de la fixité du livre, et celle du chaos, en « multipli[ant] en toute liberté des relations non soumises à un ordre strict », (entendons par là des répons) mais « sans que [ne] se rompe l'équilibre »¹¹⁹ du livre. Le poète travaille à ce que la cohésion d'un livre ne puisse être embrassée qu'au terme de la lecture :

L'œuvre doit se construire selon une cohérence certaine ou incertaine, d'abord inexistante, longtemps ou jusqu'au bout obscure. Toujours en avant de nous, comme ensuite en avant du lecteur, elle ne peut être qu'une quête, un devenir.¹²⁰

La « charpente » de certains recueils répond à la volonté de renvoyer à une démarche poétique que l'auteur a éprouvée comme aventurée¹²¹. L'organisation des textes au sein du livre doit préserver l'idée d'un processus de déploiement organique, pour que n'apparaisse pas l'idée que s'est imposé un « ordre¹²² » qui serait extérieur aux mouvements intérieurs aléatoires dont chaque ouvrage prétend rendre compte. Le second principe auquel répond l'architecture labile de l'œuvre, c'est celui d'un équilibrage entre la tension d'autonomie du poème et sa participation à un ensemble (intermédiaire, ou bien correspondant à la totalité du livre) capable de favoriser son expansion vibratoire, sa respiration¹²³ :

Parallèlement, un même souci demande que des poèmes d'abord recueillis sans ordre aucun trouvent à s'insérer dans un ensemble ménager de la liberté de chacun d'eux. Surtout, ne rien forcer alors, comme si, de même qu'on agite légèrement un kaléidoscope pour occasionner de nouveaux arrangements, il s'agissait seulement d'essayer diverses combinaisons jusqu'à ce que la meilleure s'impose, je ne saurais dire par rapport à quoi.¹²⁴

Les ensembles intermédiaires peuvent être composés par les parties tout aussi bien que par les diptyques, les triptyques ou les « suites au sens où l'entendent les musiciens¹²⁵ ». Quand nul ensemble ne se distingue, le prolongement vibratoire du poème peut encore opérer grâce à des rebonds lexicaux ou syntaxiques¹²⁶ d'un poème à l'autre. Troisièmement, la « charpente » du recueil résulte de tensions entre des répons et des effets de disjonctions, de

¹¹⁸ À cet égard, l'agencement du recueil *Dans la lumière sourde de ce jardin* est tout à fait caractéristique, comme le montre la précédente note.

¹¹⁹ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « Kaléidoscope », pp. 60-61. Nous reprenons les mots que Pierre Chappuis consacre aux répercussions et aux échos d'un kaléidoscope lumineux pour expliquer les perspectives selon lesquelles le poète cherche à ajuster la vitalité des poèmes à celle des choses et des êtres.

¹²⁰ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Devenir », p. 131.

¹²¹ Le poète évoque une « mise en équilibre venue par hasard, par chance, intuitivement » dans *Battre le briquet*, *op.cit.*, p. 109.

¹²² *Le Biais des mots*, *op.cit.*, « L'imposition d'un ordre », pp. 128-129.

¹²³ Cette conception des rapports entre le poème et l'œuvre se retrouve à un niveau microstructural. Pierre Chappuis met en balance l'« [a]utonomie du vers » et la « fragilité de l'ensemble » du poème dans « *Comme un caillou dans le creux de la main* », in *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 95.

¹²⁴ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, « L'imposition d'un ordre », pp. 128-129.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 129.

¹²⁶ Touchant à la chaîne de référence* (Pierre Chappuis emploie des pronoms personnels, des déterminants démonstratifs ou possessifs dont la référence est anaphorique, renvoyant au poème précédent) ou aux indices (adverbiaux le plus souvent) de la réitération.

décalages¹²⁷ entre les poèmes. Le décalage correspond au passage d'un moment à un autre, d'une inflexion thymique à son contrepoint ou encore aux dissensions entre les instances énonciatrices. L'enjeu est de suggérer un déroulement subjacent¹²⁸, un déploiement respiratoire équivalant aux mouvements diastolique et systolique :

Impossible aussi de dire comment et pourquoi s'imposent (sauf dans le cas de suites au sens où l'entendent les musiciens) les principaux repères, soit les pièces initiale et finale du livre ou de chacune des parties, tout aussi bien que celles devant prendre place au milieu.

De là, à partir du centre, un agencement des poèmes plus ou moins appelés à se répondre, se correspondre à distance deux à deux. De là, comme s'ouvre et se referme un éventail, un rayonnement, une sorte de mouvement ondulatoire [...] ¹²⁹

En agencant l'œuvre, le poète se refuse à organiser un système reposant sur une finalité et sur une visée téléologique : bien qu'existent des « repères », des lieux textuels privilégiés où percevoir les nœuds cinétiques de l'œuvre (au début, au milieu et à la fin de la partie ou du livre), la « charpente » du recueil affleure tout autant dans les lignes de tensions autour desquelles se polarisent l'espace (la distribution) et les déplacements, les décalages, les variations entre les « répons » dans l'ensemble des textes. Les métaphores du dépliement et du repliement de l'« éventail » ainsi que du « rayonnement » « ondulatoire » traduisent la dissémination de ces articulations dynamiques. Les inflexions entre les recueils correspondent, peut-être plus fondamentalement encore, à la conviction que le livre poétique est « infaisable¹³⁰ » :

Le point de convergence est un Tout hors de portée de telle sorte que l'impression de désordre, de morcellement ne peut, a contrario, que se renforcer. Dans le déséquilibre, tout devient équilibre ; tout agencement pourtant, plus menacé, précaire, délicat, porte témoignage que nulle œuvre, incapable, aussi bouclée soit-elle, de répondre à notre souci de cohérence, ne saurait sans tricherie se refermer sur soi, à aucun moment.

Les différents types de « charpentes » se doivent donc de favoriser le renversement entre unité (structuration téléologique) et fragmentation (autonomie du poème) ; plutôt qu'un principe de stricte cohérence, de finitude, le poète met à l'épreuve, pour chaque recueil, une logique de déploiement vibratoire, de cohésion musicale. L'élaboration du plan de ce chapitre répond à une double exigence : la première est de rendre compte de la diversité des

¹²⁷ Sachant que dans la poétique de Pierre Chappuis, la musicalité peut tenir d'une résolution musicale, la « divergence [est] toujours susceptible de se muer en accord » (au sujet du miroitement des rêves dans « *De miroir en miroir* », in *La Preuve par le vide*, op.cit., p. 146).

¹²⁸ Référence à la citation présentée dans l'introduction générale et extraite de « *Un rien de temps* », dans *Le Biais des mots*, p. 96 : « [...] un poème en appelle un autre unique lui aussi, cependant riche de l'écho d'autres poèmes nécessairement occultés pour faire place nette et qui pourtant ne cessent de s'éclairer, mais à la manière de lanternes sourdes. / Ainsi, d'oubli en oubli, un déroulement se poursuit, illusoirement nié d'abord ; ainsi se tisse à notre insu, un réseau de résonances, quelque lacuneux soit-il ; ainsi se constituent des ensembles. ».

¹²⁹ *Le Biais des mots*, op.cit., « *L'imposition d'un ordre* », pp. 128-129.

¹³⁰ « *Une marqueterie mal jointe* » dans *Tracés d'incertitude*, op. cit., « André du Bouchet », p. 177-178. Au début du paragraphe, Pierre Chappuis fait référence à la note de Nerval (« Livre infaisable ») en tête des *Filles du feu*. Une fois encore, au travers de l'analyse des œuvres de ses pairs, notre auteur révèle des préoccupations qui sont aussi les siennes.

choix compositionnels effectués par l'auteur tout en évitant une entrée distincte pour chacun des livres¹³¹ ; la seconde est d'expliquer en quoi l'appréhension musicale a influé sur (ou simplement, a permis d'explicitier) certaines mises en œuvre. Partant, nous expliciterons d'abord en quoi la composition des livres *Un cahier de nuages* et *Soustrait au temps* peut se réclamer, métaphoriquement, de l'influence musicale¹³². Ensuite, il sera nécessaire d'envisager comment la détermination des parties sert paradoxalement la labilité de la « charpente » des recueils *Décalages*, *Pleines marges*, *Mon Murmure, mon souffle*, *Dans la foulée*, *Comme un léger sommeil*, *Entailles* et *Dans la lumière sourde de ce jardin*. Enfin, seront mises à jour les tensions entre le déploiement d'ensemble d'un recueil et ses dynamiques intermédiaires, mises en œuvre autour de quelques poèmes. La métaphore musicale nous permettra d'appréhender certains processus en termes de répons, de suites, de résonance vibratoire ou de résolution musicale.

2.1. L'influence musicale explicite dans *Un cahier de nuages* et *Soustrait au temps*¹³³

Pierre Chappuis évoque l'influence musicale de Béla Bartók pour *Un cahier de nuages* et celle de Schumann pour *Soustrait au temps. Fantaisies en guise de Märchenbilder*. Ces deux compositeurs ont su porter à l'extrême les tensions entre continuité et discontinuité, en faisant en sorte que « les ruptures [...] lient¹³⁴ » « plus intimement, [comme dans] la musique de Webern¹³⁵ », et que les « morceaux », « liés à distance », ménagent « divers parcours », leurs « associations inattendues venant [...] faire écho au travail d'élaboration lui-même. »¹³⁶. La poétique de *Un cahier de nuages* sera abordée assez succinctement parce que les phénomènes de contiguïtés vers-prose qui participent de la structuration du livre sont réservés pour la seconde partie. En revanche, l'approche sera plus détaillée pour le recueil *Soustrait au*

¹³¹ Pour cette raison, les recueils *Moins que glaise* et *Le Noir de l'été* ne feront l'objet que d'une évocation sommaire. Leur composition ne ménage pas de partition. Les répons du premier recueil engagent la sourde rumeur d'en bas, sur laquelle nous reviendrons dans la troisième partie ; l'agencement du second recueil est partiellement comparable à celui de *Soustrait au temps*, nous y ferons brièvement référence.

¹³² Plusieurs poèmes du recueil *Dans la lumière sourde de ce jardin* font écho directement ou indirectement à la musique (notamment « *Si Scelsi* » et « *Barque ou gondole* » renvoyant à Liszt) ; néanmoins, l'évocation musicale ne recouvre pas une influence marquante dans la composition et, par ailleurs, il nous importe de montrer comment la structuration en parties sert la labilité. Pour les mêmes raisons, le recueil *Dans la foulée* comprenant un poème, « *À pas de loup* », se réclamant d'un « parcours à travers les *Musiques nocturnes* de Béla Bartók » (*Dans la foulée, op.cit.*, p. 145) sera abordé par le prisme de la tension entre démarcation des parties et labilité structurante.

¹³³ Les références à l'œuvre seront proposées à partir de la réédition *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps, op.cit.*, 189 pages.

¹³⁴ *Battre le briquet, op.cit.*, I, « *Feuillet à part* », p. 99.

¹³⁵ *Battre le briquet, op.cit.*, « *Battre le briquet* », p. 109.

¹³⁶ *Ibidem*.

temps, qui concurrence à la fois la poétique de la fragmentation du conte, le *Märchen* de Novalis, et les techniques de composition musicale de Schumann.

2.1.1. La « charpente labile » du Cahier de nuages et la référence à Béla Bartók

Le choix du motif du nuage résonne comme une évidence pour un poète de la labilité : le caractère mouvant du nuage renvoie traditionnellement à la réalité fugitive, éphémère mais aussi à la création puisqu'il sollicite l'imaginaire par ses mouvements de transformations imprévisibles, capricieux et indéchiffrables. D'ailleurs Pierre Chappuis s'en amuse, se disant « littéralement, le temps d'un livre, [...] dans les nuages¹³⁷ ». Les nuages y sont loués parfois, mais sans gravité, à mesure de ce qu'ils pèsent en définitive, quand ils sont allégés du poids symbolique de la vanité, de l'errance humaine ou de l'inconstance du destin¹³⁸. La discontinuité poétique est un trait majeur de la charpente de cette œuvre. À un premier niveau, deux poèmes-pages, non titrés, écrits en caractères italiques, encadrent l'ensemble du livre¹³⁹. À un second niveau, un poème continué et constitué d'énoncés entrecoupés de larges ponctèmes blancs enchâsse un ensemble de poèmes-pages situés au centre du recueil¹⁴⁰. Ces énoncés attenants à la prose ou au vers sont aussi typo-graphiquement* hétérogènes ; les différences concernent les tailles de police, le choix des caractères, le positionnement des énoncés sur la page, la largeur des ponctèmes qui les espacent. Leurs inflexions renvoient¹⁴¹ aux variations nuageuses qui traversent l'étendue céleste et s'oblitérent les unes les autres. Mais, plus fondamentalement, il est question d'une instabilité intérieure, car, précise le locuteur, « *la grandiose architecture des nuages me laisse à mon chaos*¹⁴² ». Le *Cahier* est en

¹³⁷ *Un Cahier de nuages, op.cit.*, p. 13.

¹³⁸ Dans une note de travail intitulée « En marge d'*Un Cahier de nuages* » et datée du 30 septembre 1984 (La note a été tapée par l'auteur et figure dans le Fonds des Manuscrits Pierre Chappuis de la Bibliothèque Publique et Universitaire de Neuchâtel), Pierre Chappuis cite quelques vers du poème « Chœur des nuages » de Nelly Sachs, et commente : « n'est-ce pas de propos plus ou moins délibéré (irrité notamment par ce jugement que *les poètes sont dans les nuages*, voulant peut-être détruire un préjugé et sentant bien qu'il y a là une part de vérité) que j'entendais laisser de côté pareille dimension *spirituelle* et les images éculées qui peuvent lui rester attachées, pour tâcher de laisser parler autre chose que cette dimension cache ».

¹³⁹ Aux pages 9 et 53.

¹⁴⁰ C'est-à-dire entre les pages 27 et 35.

¹⁴¹ Dans « *Le lyrisme de la réalité dans Un cahier de nuages de Pierre Chappuis* » (in Rodriguez, Antonio (dir.), *Poésie contemporaine et tensions de l'indentification*. Lausanne : Archipel, 2008, p. 137), Éric Duvoisin s'attache à expliquer en quoi le recueil est « un équivalent verbal » du nuage, « dans une mimétique dynamique et non de simple imitation ». Auparavant, Marion Graf avait évoqué cette idée dans « *Écrire c'est d'abord attendre* », dans la Gazette littéraire du *Journal de Genève*, 14-15 mars 1992, p. 27 : « une circularité s'établit entre la page et le ciel, l'écriture et les nuages, chacun tendant à devenir la métaphore de l'autre, la forme et l'objet se produisant mutuellement. ».

¹⁴² *Un cahier de nuages, Ibidem*, p. 14. Pierre Chappuis cite une ligne du recueil *L'Entrée dans le jardin* (Losne : Thierry Bouchard, 1981) de Pierre-Albert Jourdan.

quelque sorte un brouillon répondant à l'espace céleste où les nuages s'accumulent¹⁴³ de façon désordonnée, ou bien s'espacent diversement. Chaque ruban textuel¹⁴⁴ serait comme la trace d'un ruban nuageux, plus ou moins effilé, plus ou moins étoffé. Dans le domaine de l'imprimerie (Pierre Chappuis fut proche de l'imprimeur Thierry Bouchard), le substantif « cahier » désigne la feuille qui, après pliage, forme un tout cohérent dans le format définitif de l'imprimé. Nous entrevoyons là un écho à la métaphore de l'éventail proposée par le poète au sujet du déploiement des textes¹⁴⁵. La textualité du *Cahier* revêt l'allure d'un tissu flottant dont les pièces, les rubans seraient mal cousus les uns aux autres¹⁴⁶. Interrogeant cette texture, l'auteur fait précisément référence au compositeur Béla Bartók¹⁴⁷ :

S'il se pouvait, toute ligne mélodique noyée dans le brassage et rebrassage d'une matière charriée, broyée, remuée (par moments merveilleusement apaisée), fractionnée en îlots, en strophes, trouver s'il se pouvait l'équivalent de la *prose* (pour ainsi dire) en fusion – éruptive et liée – de Bela Bartok d'où tend parfois à se dégager, timide, incertain, à peine sorti de sa gangue, un chant inouï, cristallisé au moment de naître.¹⁴⁸

Le travail du compositeur est présenté comme un idéal de composition poétique, valable à tout niveau textuel. Rapprochée de ce type de composition musicale, la « *prose* » semble correspondre à la fluide continuation qui sous-tend le déploiement de textures diverses non homogènes, non harmonieuses. De fait, la textualité du *Cahier* pousse à son paroxysme la segmentation textuelle : la « disjonction par le blanc¹⁴⁹ », qui selon E. Duvoisin, donne à l'œuvre sa respiration, son rythme engage aussi, insistons sur ce point, une conduction poétique et un glissement, une continuation vitale. Pour Pierre Chappuis, le « vide », le « silence » sont « ce sur quoi tout repose », comme dans les mobiles de Calder, ou comme dans la musique de Webern ; ils constituent l'é-motion « propre à lier plus intimement »¹⁵⁰. Pour ce qui est de l'intuition musicale du « chant », gageons qu'elle a trait à la conviction que

¹⁴³ Éric Duvoisin (« *Le lyrisme de la réalité dans Un cahier de nuages de Pierre Chappuis* », *op.cit.*) a travaillé sur l'importance de l'énumération dans le *Cahier*, et ce dans une perspective mimétique : l'énumération est « apte à traduire la présence d'un monde d'abord ressenti dans l'immédiat » (p. 141), selon une « homologie baroque » (p. 145).

¹⁴⁴ La métaphore désigne les bandes textuelles qui s'étendent depuis la marge gauche jusqu'à la marge droite, sans alinéa, et qui sont démarquées par de larges ponctèmes blancs.

¹⁴⁵ Dans « *L'imposition d'un ordre* » (*Le Biais des mots*, *op.cit.*, pp. 128-129), P. Chappuis établit ce parallèle : « comme s'ouvre et se referme un éventail, un rayonnement, une sorte de mouvement ondulatoire ». La composition qui est décrite dans ce passage ne correspond pas du tout au *Cahier de nuages* mais il n'en demeure pas moins que le pliage questionne la discontinuité structurante.

¹⁴⁶ Nous nous contentons d'effleurer un point qui sera développé dans la seconde partie.

¹⁴⁷ Béla Bartók (1881-1945) est un compositeur et pianiste hongrois. Ses recherches concernent le principe de la proportion pour la structure interne de ses œuvres, et un système de mise en relation des tonalités.

¹⁴⁸ *Un cahier de nuages*, p. 42.

¹⁴⁹ Duvoisin, Éric, « *Le lyrisme de la réalité dans Un cahier de nuages de Pierre Chappuis* », in Rodriguez, Antonio (dir.), *Poésie contemporaine et tensions de l'indentification*, *op.cit.*, p. 148.

¹⁵⁰ *Battre le briquet*, *op.cit.*, p. 109.

« Dans le déséquilibre, tout devient équilibre¹⁵¹ ». D'un ruban textuel à l'autre, l'écart et le déséquilibre sont à chaque fois reconduits et, de ce fait même, déterminent une mouvance propre à la « prose » du *Cahier*. Mais cette dynamique du déséquilibre emporte d'un « îlot¹⁵² », d'un ruban à l'autre, à la condition que le lecteur fasse preuve de souplesse. Dans *La Preuve par le vide*, l'auteur note : « [Bartok : la discorde, la tension sont telles par endroits que quiconque vouerait son attention à tout, absolument, sombrerait, déchiré.]¹⁵³ ». Dans le *Cahier*, la préoccupation est équivalente :

Mais le bon plaisir du lecteur libre, lui, à chaque fois, de se laisser aller à son caprice comme au *perpétuel présent* d'un ciel changeant, comment faire qu'il ne soit au prix d'une élaboration (trace n'en soit gardée), d'un labeur, d'une mise au net parfois malaisée ?¹⁵⁴

La charpente globale de l'ouvrage exhibe des démarcations structurelles, mais celles-ci sont profondément perturbées. Les deux poèmes-pages en vers encadrant l'ensemble du livre concernent respectivement la désagrégation des nuages et leurs métamorphoses. Ainsi, ils définissent le sujet de la « prose » du *Cahier*. Mais, dès les premières pages¹⁵⁵, le poète commence par s'éloigner de ce sujet, évoquant par exemple l'histoire « de l'ermite de Kume »¹⁵⁶ détourné de la lévitation par la beauté d'une lavandière ; puis il se réfère à Urabe Kenkô¹⁵⁷. Deux pages plus loin, certains passages se focaliseront sur la montagne ou les pierres du chemin¹⁵⁸. Ce sont encore des commentaires, parfois métadiscursifs, qui travaillent la textualité, comme dans la phrase suivante :

Dépossession (voie vers la plénitude ?) plus qu'abondance, sa vocation est dans le vide qui la menace, partout infiltré en elle, non dans un tout qui la réunira.¹⁵⁹

La « *marqueterie mal jointe*¹⁶⁰ » des nuages ouvre à d'apparentes digressions visant néanmoins à faire résonner l'idée d'une cohésion, d'un « tout ». L'autre démarcation structurale est celle que met en œuvre l'ensemble des poèmes-pages versifiés placés au centre du recueil¹⁶¹. L'un d'eux ne renvoie pas immédiatement aux nuages, il s'intitule « *Cloche musicale* » :

¹⁵¹ « Une marqueterie mal jointe », dans *Tracés d'incertitude*, *op.cit.*, « André du Bouchet », pp. 177-178.

¹⁵² *Un Cahier de nuages*, *op.cit.*, p. 42.

¹⁵³ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Quatuor à cordes », p. 51.

¹⁵⁴ *Un Cahier de nuages*, *op.cit.*, p. 38.

¹⁵⁵ *Ibidem*, pp. 12-13. La technique est aussi valable pour l'ensemble du livre, le poète privilégiant « Sans souci du coq-à-l'âne, tout ce que les vents pousseront de ces côtés », p. 23.

¹⁵⁶ Poète chinois ayant vécu entre 712 et 770.

¹⁵⁷ Urabe Kenkô est un poète et essayiste japonais ayant vécu approximativement entre 1280 et 1360. *Les heures oisives* ont parfois été rapprochées des *Essais* de Montaigne pour leur liberté de ton et de pensée.

¹⁵⁸ *Un Cahier de nuages*, *op.cit.*, p. 15.

¹⁵⁹ *Un Cahier de nuages*, *op.cit.*, p. 22.

¹⁶⁰ Référence à la citation de Montaigne par Pierre Chappuis dans « Une marqueterie mal jointe », dans *Tracés d'incertitude*, *op.cit.*, « André du Bouchet », pp. 177-178.

¹⁶¹ *Un Cahier de nuages*, *op.cit.*, entre les pages 27 et 35.

Comme des sons hors de portée de l'oreille, ils s'entremêlent, se prolongent ou, brefs, s'appellent à distance dans une étendue

une marge de silence

le matin, sans relâche, d'un écart l'autre est rebâti¹⁶²

Cela étant, le comparatif amorçant le poème ouvre à un rapprochement entre le déploiement vibratoire de la texture des nuages, de la textualité de « *Cloche musicale* », et encore de la textualité des rubans multiples qui tissent le *Cahier*. La « charpente » matinale est labile (« rebâti »), située du côté de l'« écart » et de la réitération. À la manière des nuages, les rubans poétiques se font écho grâce aux laps de silence, aux ponctèmes blancs, qui à la fois mettent les rubans en pièces et les cousent « à grands points prompts à lâcher¹⁶³ ». Chacun d'eux est à la fois « inaugural et répétitif¹⁶⁴ », chacun rénove la charpente musicale¹⁶⁵ de l'ensemble. Par contraste, la discontinuité de *Soustrait au temps* se voue plutôt aux diffractions miroitantes du rêve.

2.1.2. L'influence du Märchen dans la structure de Soustrait au temps. Fantaisies en guise de Märchenbilder

Immanquablement, le titre et le sous-titre du recueil suggèrent que la « charpente musicale » de l'œuvre déjoue le déroulement temporel. Par ailleurs, l'emploi du substantif fantaisie désigne le refus des règles formelles au profit d'un déploiement capricieux de l'imagination, aussi bien que l'entremêlement des motifs. Dans le domaine musical, une fantaisie peut désigner une composition réunissant des airs empruntés à des opéras, à des œuvres connues. (Outre la formulation du sous-titre, le travail sur les rubans textuels peut rappeler graphiquement les unités du *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand mais l'univers fantastique et fantaisiste de l'œuvre est très éloigné de celui du poète neuchâtelois). En note, Pierre Chappuis éclaire le recueil selon une double perspective : celle du travail de Novalis sur ce conte symbolique qu'est le Märchen¹⁶⁶ et celle du travail de Robert Schumann¹⁶⁷ :

¹⁶² *Ibidem*, « *Cloche musicale* », p. 33.

¹⁶³ *À portée de la voix, op.cit.*, « *Cousu de fil blanc* », p. 57.

¹⁶⁴ Chappuis, Pierre. *Deux essais : Michel Leiris, André du Bouchet*. Paris : José Corti, 2003, « André du Bouchet », p. 141.

¹⁶⁵ Référence faite à la citation « charpente musicale / toujours en cours de rénovation. » (*Pleines marges, op.cit.*, p. 57).

¹⁶⁶ Le Märchen correspond à une « forme narrative mobile » attenante au conte (il met en scène un héros dont les aventures semblent suspendues en dehors du temps et de l'espace et évoque fréquemment la traversée de la forêt, symbole d'indétermination). « Il est le résultat du travail de la narration, d'un remaniement profond, inconscient, de ce qui a eu lieu et qui, au départ, peut être quelque chose d'infime ». Disponible à l'adresse suivante : <http://expositions.bnf.fr/contes/arret/ecrit/marchen.htm>

"Ein Märchen ist wie ein Traumbild ohne Zusammenhang" (*Un conte est comme une image de rêve, sans cohérence*) : la référence aux Märchenbilder de Robert Schumann est à placer dans l'éclairage de cette remarque de Novalis.¹⁶⁸

Préfaçant *Henri d'Ofterdingen*, M. Camus¹⁶⁹ revient sur la manière dont Novalis conçoit ce type de conte symbolique comme « un ensemble de choses et d'événements merveilleux, pareil à une fantaisie musicale », comme un récit « dénué de logique, [car] tout doit être vivant ». Dans le recueil chappuisien, la discontinuité des poèmes n'engage pas à proprement parler un récit, mais des visions tumultueuses, des figures¹⁷⁰, aux abords du rêve et des « légendes intimes¹⁷¹ ». Ces visions œuvrent dans la mémoire comme des « miroirs épars¹⁷² ». Du rapprochement entre le conte et la musique de Schumann, se dégagent des traits caractéristiques concernant à la fois la structuration des textes¹⁷³ et celle du livre. Sylvine Delannoy a analysé les dispositifs narratologiques spécifiques du *Märchen*¹⁷⁴ et souligne que le récit comme les opus musicaux de Schumann présentent une structuration dite « en arche¹⁷⁵ ». Selon cette perspective, la musicalité engage une tension vers l'inachèvement, et porte l'esthétique de la variation vers l'élaboration d'un « tissu serré à l'infini¹⁷⁶ ». Christine Buci-Glucksmann ajoute que « le ton [musical] n'[y] est que l'effet ultime de la texture, sa mise en forme instable¹⁷⁷ ». Elle rappelle en outre qu'au sens grec, le *tonos* est « ce qui a rapport au tissé, au tressé, à la tension, à la différence tonale et finalement au lieu du ton par excellence, la Voix.¹⁷⁸ ». Si l'on rapporte ce tressage au jeu des répons contrastants ou

¹⁶⁷ Le musicien Robert Schumann a composé des Märchen, à la fin de sa vie : il s'agit des *Märchenbilder* opus 113 pour alto et piano en 1851, et des *Märchenerzählungen* opus 132 pour clarinette, alto et piano en 1853.

¹⁶⁸ *Ibidem*, « Notes », p. 181. Pierre Chappuis ne donne pas de référence d'ouvrage mais la réflexion figure dans les fragments philosophiques : Novalis, *Le Brouillon général*. Trad. de l'allemand, annoté et précédé de « Encyclopédie et combinatoire » par Olivier Schefer. *Œuvres philosophiques de Novalis ; 4*. Paris : Éditions Allia, 2000, p. 240.

¹⁶⁹ Novalis, *Henri d'Ofterdingen. Traduction et présentation par Michel Camus*. Paris : Flammarion, GF, 1992, « Introduction », pp. 57-60.

¹⁷⁰ « À la différence du personnage qui s'ancre dans le récit la figure ne peut que le traverser à la façon d'une comète qui s'enfonce dans la nuit. Le devenir de la figure est sa disparition », Garnier, Xavier, *L'Éclat de la figure : étude sur l'antipersonnage de roman*. Bruxelles ; Bern : PIE-Peter Lang, p. 20.

¹⁷¹ Telle celle du « Fuyard. Rôdeur. Vagabond. Vivant à la dérobée ou, revenu de tout, ermite » qui « Peut-être jamais ne hanta » les lieux évoqués dans le poème « *Plus sombres...* », p. 47. L'expression de « légendes intimes » est employée par Pierre Chappuis dans « *Causses* », in *Muettes émergences, op.cit.*, p. 235.

¹⁷² *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps, op.cit.*, « *Mémoire, miroir épars...* », pp. 30-32.

¹⁷³ La dimension microstructurale de ces dynamiques d'imbrication sera développée dans la seconde partie de notre travail.

¹⁷⁴ Sylvine Delannoy, « Influence d'un modèle littéraire dans la musique de chambre de Schumann : le *Märchen* », *Trajectoires*, n°1, 2007. Disponible à l'adresse suivante : <http://trajectoires.revues.org/189>

¹⁷⁵ *Ibidem* : « Ces insertions de récit dans le récit produisent des formes en arche. Elles sont constitutives des *Märchen* et se rencontrent également dans les *Märchen* musicaux de Schumann. ».

¹⁷⁶ Buci-Glucksmann, Christine, « Le ton du Beau : une esthétique de l'Idée musicale », in Buci Glucksmann, Christine, Levinas, Michaël (dir.), *L'Idée musicale*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1993, p. 91.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 92.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 92.

ressemblants, alors il est possible de parler, métaphoriquement, d'une certaine musicalité de la voix poétique. Or, dans *Soustrait au temps*, l'entrelacement des répons à distance correspond à l'image des arches, des voûtes de la composition musicale, ainsi qu'aux considérations de Novalis lui-même voulant créer des « récits, décousus, incohérents, avec pourtant des associations tels des rêves. », des fragments trouvant sens, indirectement, à la manière musicale¹⁷⁹. Les associations, les échos étant à la fois multiples et complexes dans l'œuvre, notre démarche consiste à dégager certains types de piliers, ceux qui ont très précisément trait à la mystérieuse démarche intérieure mise en œuvre dans les *Märchen*, et que Novalis évoque en ces termes : « Nous ne connaissons pas les profondeurs de notre esprit. Le chemin mystérieux va vers l'intérieur. C'est en nous sinon nulle part qu'est l'éternité avec ses mondes, le passé et l'avenir.¹⁸⁰ ».

Avec la figure de l'enfant du poème « *Une ombre, un soleil négatif...*¹⁸¹ », le recueil s'ouvre précisément sur l'évocation d'une démarche intérieure, marquée par la rencontre entre la rêverie et la « nappe errante des contes¹⁸² ». L'enfant est une figure de toujours¹⁸³ qui par l'ardeur de sa démarche¹⁸⁴ affronte, « sans idée de retour¹⁸⁵ », l'appel¹⁸⁶ de l'« (Originel) », c'est-à-dire d'une montagne « immémoriale ». Son cheminement est nul, qui toujours le reconduit « au seuil de la nuit », de la lisière forestière¹⁸⁷ et de la montagne qui « se dérobe[nt] ». Auréolé de cette ferveur, « [s]eule promesse », de cette « lumière [...] rayonnante, tutélaire¹⁸⁸ », l'enfant est une figure poétique tournée vers un double et inaccessible désir, celui d'embrasser la nuit et celui de retrouver l'originel. Face à lui, dans l'aube naissante, « la montagne se dresse¹⁸⁹ » comme un monde qui donnerait représentation de son émergence primordiale. Notons que cette démarche correspond à un mouvement

¹⁷⁹ Novalis, *Fragments* précédé de *Les Disciples à Saïs*. Traduction de Maurice Maeterlinck ; préface Paul Gorceix. Paris : José Corti, 2003, p. 207. Cité par Jean-Claude Pinson dans *Sentimentale et naïve : nouveaux essais sur la poésie contemporaine*. Seyssel : Champ Vallon, 2002, p. 135 : « Des récits, décousus, incohérents, avec pourtant des associations tels des rêves. Des poèmes parfaitement harmonieux tout simplement, et beaux de parfaites paroles, mais aussi sans cohérence ni sens aucun, avec au maximum deux ou trois strophes intelligibles – qui doivent être comme de purs fragments des choses les plus diverses. La poésie, la vraie, peut tout au plus avoir un sens allégorique et produire, comme la musique, etc., un effet indirect. ».

¹⁸⁰ Novalis, *Fragments (et) Grains de pollen*. Traduction Maurice Maeterlinck; aquatintes et manières noires de Petr Herel. Losne : Thierry Bouchard, 1980, n.p.

¹⁸¹ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps, op.cit.*, « *Une ombre, un soleil négatif...* » pp. 27-29.

¹⁸² « *No man's land* », dans *Muettes émergences, op.cit.*, p. 224.

¹⁸³ « en route depuis si longtemps », précise l'énonciateur de « *Une ombre, un soleil négatif...* », *Soustrait au temps, op. cit.*, p. 27.

¹⁸⁴ « *Une ombre, un soleil négatif...* », *Ibidem*, p. 27. Sa démarche est enfiévrée, tumultueuse et sereine tout à la fois, sa « marche » se caractérise par « l'élasticité ».

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 29 : « (Originel, ulule.) ».

¹⁸⁷ Le cadre spatio-temporel, forestier et nocturne, renvoie au *Märchen*.

¹⁸⁸ « *Une ombre, un soleil négatif...* », *Ibidem*, p. 28.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 29.

intérieur marquant profondément l'imaginaire de l'auteur. En effet, dans *Le Noir de l'été*, un autre enfant s'élançait à vélo, mais « [t]oujours devant lui la même distance [demeure] infranchie¹⁹⁰ ». Dans *Distance aveugle*, l'énonciateur postule fréquemment une marche, nulle, ni mobile, ni immobile : tel marcheur effleurant « unique, originel, infranchissable, le bord de la forêt, sapins enchevêtrés d'où semble monter comme d'un conte, un écho. »¹⁹¹. Encore semble-t-il que cette démarche puisse exprimer une approche lucide, bien qu'au plus proche de l'ensommeillement :

[...] je rentre dans le sommeil [...] comme si l'illumination devait jaillir de l'obscurité (est-ce faux ?), du fond de la conscience (quelle réalité sous ce mot ?), comme si (non, nul effort) je m'efforçais de faire tomber toute résistance intérieure, comme si d'un pas égal, j'avais vers ce qui (je n'en ai cure) constamment s'éloigne...¹⁹²

L'étrangeté de ce cheminement qui entremêle enthousiasme et abandon n'est pas propre au recueil *Soustrait au temps*, mais les échos ménagés dans le livre instaurent une cohésion structurale : « Cahoteuse, mais en douceur, musicale sera l'approche !¹⁹³ ». Dans l'esprit de l'auteur (en cela il se rapproche de Novalis), ce type de glissement est un principe compositionnel pour les contes et les poèmes :

Situations qui se répètent en se renouvelant, retournements, symétries, absurdités, invraisemblances prévalent sur la leçon à tirer. Les contes se construisent, fonctionnent à la manière des poèmes. Immémoriaux (trouvant là leur épaisseur), connus de tous, hors de l'histoire autant que les vieilles chansons, ils participent de la plénitude de l'enfance, constituent une mémoire antérieure, d'avant, de toujours.¹⁹⁴

À plusieurs reprises, le locuteur textuel chappuisien est concerné par cette marche chimérique. Dans « *Cahoteuse, mais en douceur, musicale...*¹⁹⁵ », il est porté par le « chemin clair et sonore¹⁹⁶ », convié par l'eau, d'où sourdent, et vibrent en écho les visions. La première surgit entre les rives et se caractérise par le dédoublement de l'étendue forestière ; la seconde concerne un étang qui engouffre le jour. Entre les deux énoncés, le ponctum blanc correspond à l'espace de l'eau entre les rives, à cet espace nécessaire au miroitement des répons. Et le reflet chimérique trouve répons encore dans « *L'habitais-tu ?* ». Comme dans l'entre-deux rives, le locuteur, « sous les étoiles », se trouve amoureuxment exalté par la nuit¹⁹⁷ et appelé par un chatolement venu des basses profondeurs d'un étang : « (Ne serait-ce

¹⁹⁰ *Le Noir de l'été*, op.cit., « Naissance de l'ennui », p. 15.

¹⁹¹ *Distance aveugle*, op.cit., « Le vide des mots », p. 84.

¹⁹² *La Preuve par le vide*, op.cit., « La porte du fond », p. 45.

¹⁹³ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps*, op.cit., « Cahoteuse, mais en douceur... », p. 33.

¹⁹⁴ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Contes, poèmes », pp. 47-48.

¹⁹⁵ « *Cahoteuse, mais en douceur, musicale...* », pp. 33-34.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 33.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 44 : « Mené, conduit par quels couloirs, quel cheminement [...] Parvenu à la terrasse qui domine sous les étoiles.... ».

pas plutôt, vertige, les lueurs de l'étang qui me poursuivent ?)¹⁹⁸». L'image chimérique et capricieuse resurgit à nouveau, dans le poème « *Fuyant...*¹⁹⁹ » : fragmentée²⁰⁰ et mobile, elle est « attaché[e]²⁰¹ » au cheminement du locuteur. Dans le texte « *Lunaire, malgré le plein jour* »²⁰², la vision se prolonge, fluant sur le miroir de l'eau, bien en aval de la nuit qui l'a enfantée : toujours plus loin, alors que le locuteur « glisse[s] dans le lait de la nuit, confondu avec elle »²⁰³, les lueurs viennent sourdre, mais sans advenir pleinement : « (pas d'éclats, même renvoyés par [...] les roues de la bicyclette) ».

À ces répons, s'entrelacent les évocations d'un cheminement plus nettement tourné vers l'immémorial : ainsi se créent d'autres arches à la façon des *Märchenbilder* de Schumann²⁰⁴. L'allant de la figure liminaire de l'enfant, traversant la forêt, appelé vers l'originelle montagne, peut être rapproché de celui du locuteur du poème « *Avancer d'un pas égal...*²⁰⁵ » qui éprouve son ardeur à cheminer « d'un pas égal, enveloppé, porté – par la forêt, non plus que par la nuit²⁰⁶ ». Le cheminement du locuteur est nul²⁰⁷, comme celui de l'enfant, sa traversée est d'autant plus chimérique que « chaque pas effa[ce] sa trace...²⁰⁸ ». L'image immémoriale est précisément soustraite au temps de son avènement, elle se meut en deçà, telle une « Figure qui jamais ne s'achève », une « rencontre qui ne prend pas corps »²⁰⁹. Insistante et latente, elle tient d'un approfondissement de la vision aux abords du temps et de l'image.

L'ultime poème du livre²¹⁰, entre en résonance avec le premier, mais en lieu et place de la montagne face à l'enfant, « se dresse (reconnue ?) à flanc de coteau, la vaste maison de pierre où prendre repos²¹¹ ». Le cheminement du locuteur se suspend « [a]u terme d'une longue traversée nocturne²¹² », le promeneur se « retourne et cède à l'éblouissement²¹³ » de l'aube, éprouvant un sentiment d'« accomplissement !²¹⁴ ». La vision s'ouvre sur l'exaltation

¹⁹⁸ « *L'habitais-tu ?* », *Ibidem*, p. 44.

¹⁹⁹ « *Fuyant...* », *Ibidem*, pp. 57-58.

²⁰⁰ « Mille éclats, heurts, attouchements. », précise la dernière phrase de la page 57.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 58.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ « *Méandres et vallonements* », *Ibidem*, p. 55.

²⁰⁴ Sylvine Delannoy, « Influence d'un modèle littéraire dans la musique de chambre de Schumann : le *Märchen* », in *Trajectoires*, n° 1, 2007. Disponible à l'adresse suivante : <http://trajectoires.revues.org/189>

²⁰⁵ « *Avancer d'un pas égal...* », *Ibidem*, pp. 51-53.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 51.

²⁰⁷ En témoigne la phrase, « À moins que vainement sur place... », p. 51.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 53.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ « *Montagnes nues...* », *Ibidem*, pp. 64-68.

²¹¹ *Ibidem*, p. 65.

²¹² *Ibidem*, p. 67.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ *Ibidem*.

d'une vallée nocturne « où s'évase, se divise, se reforme de méandre en méandre un fleuve lumineux et lent²¹⁵ ». Les miroitements lumineux tendent donc à s'épancher, et le fleuve, « à contre-courant », renoue avec l'origine intérieure : « l'eau revient à sa source, vers nous. »²¹⁶. Par contraste avec l'approche vaine en laquelle se perdait l'enfant du poème liminaire, le locuteur textuel évoque le recouvrement du kaléidoscope des « image[s] de rêve sans cohérence²¹⁷ » permis par le poème :

(De tout temps : n'aura-t-il pas eu par le poème, le poème seul – oh ! rapatriement, et *juste retour des choses !* – révélation de ce qu'il voit ?)²¹⁸

La quête chimérique ne tend vers nulle autre « révélation » que celle d'un échange entre vision de rêve et vision poétique. La démarche poétique fait retour vers son en-deçà : les débris de rêves, et le rêve auquel renvoient ces débris de visions agencés dans le livre se répondent : le recueil interroge les mots et la « mémoire antérieure, d'avant, de toujours. »²¹⁹. La composition du livre « soustrait au temps » le déroulement du rêve et corollairement son unité, son identité ; elle recueille des éclats, des visions, des échos intérieurs qui sont, dès lors, « déchargé[s] du poids des rêves²²⁰ ». La cohésion de l'œuvre repose sur la « *juste* » envergure, sur la juste tonalité accordée à ce qui n'est « Rien qu'une musique, un parfum...²²¹ » de rêve. La musicalité tient de cette approche d'une voix intérieure qui s'exprime en deçà de la mélodie, de la continuité harmonieuse, en deçà du rêve, en deçà de la logique discursive du récit. À cet égard, la référence à Novalis vaut peut-être encore pour l'idée que l'évidement, l'allègement de tout objet défini, dans la pensée comme dans le rêve (cela n'est plus « Rien qu'une musique, un parfum »), se rapportent à une sorte de mélodie intime inaudible : « *Quant à la conscience la plus aboutie, on peut [dire] qu'elle est conscience de tout et de rien. C'est un chant – une simple modulation des affections – comme le chant des voyelles ou des sons.*²²² ». Enfin, dans l'arrangement des répons affleure une résonance musicale qui, en dépit de « l'enveloppe de l'absence²²³ » et de la solitude qui frappent chaque être, prétend faire résonner des « voix sœurs, unies » en « un même élan », en

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 68.

²¹⁷ Citation liminaire de Novalis : « *Un conte est comme une image de rêve, sans cohérence.* » (dans *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, p. 25).

²¹⁸ *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, « *Montagnes nues...* », p. 67.

²¹⁹ Référence à la note « *Contes, poèmes* » (*La Preuve par le vide, op.cit.*, pp. 47-48) : « Les contes se construisent, fonctionnent à la manière des poèmes. Immémoriaux (trouvant là leur épaisseur), connus de tous, hors de l'histoire autant que les vieilles chansons, ils participent de la plénitude de l'enfance, constituent une mémoire antérieure, d'avant, de toujours. »

²²⁰ *Soustrait au temps, op. cit.*, « *Moindre excès de clarté...* », p. 42.

²²¹ *Ibidem*, p. 65.

²²² Novalis, *Semences*. Traduction de l'allemand et annotations par Olivier Schefer. *Œuvres philosophiques de Novalis* ; 2. Paris : Éd. Allia, 2004, p. 211.

²²³ « *L'habitais-tu ?* », *Soustrait au temps, op. cit.*, p. 44.

une « même attente »²²⁴. Or, ce sont ces attentes, ces élans qui émeuvent Pierre Chappuis à l'écoute de la musique de Schumann :

Élans à la fois brusques et tendres chez Schumann, marqués par de subits assombrissements – mais quel appétit de bonheur, relance, entrain, effervescence jusqu'au bord de la nuit ou de l'abîme ou (sur le mode majeur cependant, comme dans le dernier morceau des *Märchenbilder*) jusqu'à une mélancolie insondable !²²⁵

2.2. Partitions structurales et labilité de la charpente des œuvres : que (dé)marquent les parties ?

Nombre de recueils font apparaître une charpente apparemment stable, fixée par des parties distinctes. Reste, d'une part, que les fondements de ces parties sont plus ou moins apparents, plus ou moins déterminants pour l'interprétation du poème, et d'autre part, que ces démarcations sont troublées par des jeux de répons entre les poèmes. Éclairer la variété de ces dispositifs de partitions, c'est considérer les voies selon lesquelles le poète a cherché à équilibrer un désordre intérieurement fécond, vital, et fonctionnant par associations, par ressemblances, par « échos », par « distances intérieures »²²⁶. En substance, la textualité d'un recueil poétique se rapporte au texte décousu des élans vitaux : la charpente du recueil tente de délimiter, de former des repères tout en contrecarrant des limites spatio-temporelles, afin de tisser une trame concurrente à la textualité de la vie qui l'excède. La structuration chronologique du livre et le choix du titre *Dans la foulée* manifestent assez évidemment cette polarité, les démarcations décennales troublant la continuité de l'allant affirmée par le substantif « foulée ». L'architecture du recueil est unique et sera premièrement examinée. Par la suite, seront envisagés les livres dont la structuration est relative aux saisons : *Décalages*, *Pleines marges et Mon Murmure, mon souffle*. Finalement, l'analyse portera sur l'agencement de *Comme un léger sommeil*, *Entailles* et *Dans la lumière sourde de ce jardin*.

2.2.1. Labilité des démarcations chronologiques du recueil Dans la foulée

Les poèmes du livre sont distribués selon un principe chronologique, chaque partie correspondant à une décennie. Le sommaire distingue quatre parties mais ne fait pas apparaître les démarcations chronologiques qui sont en revanche signalées en italique, entre parenthèses, en bas de page, comme de manière incidente. La première partie ouvre sur les

²²⁴ « Un salut à distance... », *Ibidem*, p. 38.

²²⁵ *La Rumeur de toutes choses, op.cit., Musiques printanières* », pp. 42-43.

²²⁶ *Ibidem*, p. 120.

« (années soixante-dix)²²⁷ », la seconde sur les « (années quatre-vingt)²²⁸ », la troisième sur les « (années quatre-vingt dix)²²⁹ ». Lors de la réparation du livre chez Corti en 2007²³⁰, le poète ajoute trois poèmes inédits dans une quatrième partie concernant les « (années deux mille)²³¹ ». La distribution des poèmes dans les parties est équilibrée²³², mais la charpente est labile au sens où chacune des parties est orientée vers un prolongement, et le livre vers d'autres réparations. D'autre part, la démarcation décennale ne dessine pas une progression téléologique, cette idée est absolument contraire à la démarche de traversée tâtonnante exigée par le poète²³³. Il faut donc postuler que la partition met en jeu certains déplacements, certains battements tenant pourtant d'une même approche poétique, d'une seule allure, d'une « foulée ». En effet, les titres des poèmes se répondent pour évoquer l'approfondissement d'un même cheminement : c'est « *Chemin faisant* », « *À pas de loup* » et suivant la « *Ligne mouvante* » du renouveau de l'écriture que le poète découvre « *Hier devant [lui]* ». Les motifs de la marche, de la route, de l'allant des choses et du temps sont fondamentaux dans tous les poèmes, ils impliquent des répons qui enjambent les démarcations décennales, aussi bien que celles entre les énoncés ou entre les poèmes. Ils assurent la « cohésion », la « continuité » de l'œuvre²³⁴. Dans le même temps, chaque poème rend compte d'un désir de s'affranchir du « débordement des jours » ou de l'impression d'avoir « bénéficié d'un temps d'arrêt, d'un creux dans la durée »²³⁵. Les répons entre les décennies interrogent donc la réitération dynamique de l'écriture et du désir d'écriture dans le temps d'une vie.

Nombre de répons concernent le pas²³⁶ ou le cheminement²³⁷ du locuteur, sa « tonalité noire » ou « claire »²³⁸, à tel point que le poète s'en enquiert, évoquant une manière heureuse

²²⁷ *Dans la foulée*. Paris : José Corti, 2007, p. 9.

²²⁸ *Ibidem*, p. 43.

²²⁹ *Ibidem*, p. 79.

²³⁰ Le livre paraît en 1996 aux Éditions Empreintes.

²³¹ *Dans la foulée*, *op.cit.*, p. 117.

²³² Les deux premières comportent deux poèmes « *Pommier impudique* » et « *Ligne mouvante* » pour la première ; « *Hier devant moi* » et « *Excavations* » pour la deuxième. Les deux dernières se composent de trois poèmes chacune : « *Montagne amputée* », « *Lointaines solitudes* » et « *Chemin faisant* » ; puis « *À pas de loup* », « *Débris* » et « *Erratique* ».

²³³ Dans *La Preuve par le vide*, Pierre Chappuis évoque une « Quête sans fin, non sans objet, et qui porte en soi sa propre justification » (Paris : José Corti, 1992, « *Abîme* », p. 12).

²³⁴ Dans l'article « *Réitération dynamique* » (portant sur l'œuvre de du Bouchet), Pierre Chappuis écrit : « Cohésion, continuité. Y concourt la résurgence de thèmes comme ceux de la marche, de la route (même devenue source, même confondue avec l'étendue entière), du torrent (le lit du torrent) qui supposent toujours une avance. » (*Tracés d'incertitude*, *op.cit.*, p. 209).

²³⁵ *Dans la foulée*, *op.cit.*, « *À pas de loup* », p. 126. Ce poème est, en note, présenté comme un « parcours à travers les *Musiques nocturnes* de Bela Bartok » (p. 145).

²³⁶ Que soit par exemple « (le vide d'un pas) » (« *Hier devant moi* », pages 51 et 61) ; « (un pas de plus) » (« *Excavations* », p. 67) ; « un pas étouffé » (« *Excavations* », p. 68) ; « (un pas en moins) » (« *Excavations* », p. 78) ou « un nouveau pas » (« *À pas de loup* », p. 125).

de tourner en rond²³⁹ : « Promeneur revenu dans les mêmes lieux, que marches-tu ainsi ?²⁴⁰ ». L'évolution chronologique supposée par la partition souligne en fait la réitération d'une quête poétique sans début et sans fin²⁴¹, qui « danse autour de la question²⁴² » téléologique du sens. Plus que des lieux au sens géographique et spatial du terme, ce que marche le promeneur, ce sont des matières dont le resurgissement renvoie d'un poème à l'autre et d'une partie à l'autre : il s'agit de la nuit (en I-2, II-1 et IV-1²⁴³), des pierres des carrières, des éboulements montagneux ou relatifs aux maisons (II-2, III-1, III-2, IV-2²⁴⁴) ou, par variation, aux tuiles (IV-2) et au goudron²⁴⁵ (III-3). Mais encore, ce « chemin [...] de toujours²⁴⁶ » qu'éprouve le poète, c'est la distance intérieure rapportée au temps. Les répons, aussi bien que les va-et-vient de la démarche font éprouver le « temps : sa permanence, son déroulement.²⁴⁷ ». Les indices lexicaux de la réitération²⁴⁸ interrogent précisément l'articulation paradoxale entre la verticalité du moment poétique (« À présent, ailleurs, autrement, ailleurs, à nouveau, cet instant même est excavation – oh surprise ! », s'exclame le locuteur²⁴⁹) et l'horizontale continuation dans le temps. Les déplacements et les variations des répons font le jeu d'un « heureux, [d'un] impossible ajustement », et le découpage chronologique travaille à démarquer un prolongement temporel qui « [d]e jour en jour, nous trimballe [...], nous

²³⁷ L'évocation directe de la marche de l'énonciateur est présente dans tous les poèmes (sauf « *Pommier impudique* ») implique une vingtaine d'occurrences (hormis les titres) : p. 36, p. 51, p. 52, p. 61, p. 67, p. 68, p. 79, p. 95, p. 108, p. 110, p. 111, p. 114, p. 115, p. 122, p. 124, p. 125, p. 126, p. 130, p. 131, p. 137.

²³⁸ *Ibidem*, « *Erratique* », pages 137 et 141.

²³⁹ Dans « *Ligne mouvante* », l'énonciateur note que « Ralentie, ravie, la marche se fait piétinement, s'égare dans la réitération » (p. 36).

²⁴⁰ *Ibidem*, « *Chemin faisant* », p. 115.

²⁴¹ « N'embrassant rien. », pour reprendre les mots de l'énonciateur du poème « *Excavations* », p. 77.

²⁴² Reverdy, Pierre. *Œuvres complètes, tome II, op.cit.*, « *Le livre de mon bord* », p. 782 : « La légèreté danse autour de la question ».

²⁴³ Dans « *Ligne mouvante* » (I-2) la marche accompagne le déploiement discontinu de l'aurore ; la première partie du poème « *Hier devant moi* » (II, 1) dit un glissement, entre engloutissement et soulèvement (p. 51), au cœur de la déhiscence nocturne ; le poème « *À pas de loup* » entre en contraste avec « *Ligne mouvante* » puisque ce sont les tracés du crépuscule (p. 122) et non de l'aurore qui sont « marchés » par le promeneur.

²⁴⁴ Dans « *Excavations* », l'énonciateur pénètre les « salles immenses [qui] se succèdent comme d'une nécropole [...] où ne se découvre, ne se révèle rien » (p. 69) et qui correspondent peut-être à une « carrière désaffectée » (p. 74) ; dans « *Montagne amputée* » (III-1) les entailles rocheuses forment des « arènes éventrées » (p. 85) ; le poème « *Lointaines solitudes* » (III-2) l'épanchement pierreux est indéterminable, « Affaissement karstique, patient labeur de carriers : ne pas avoir à faire la différence » (p. 96) ; enfin, le poème « *Erratique* » (IV-3) tourne autour d'un « bloc », « d'un morceau de roche à demi enfoui dans le sol » (p. 135).

²⁴⁵ Le goudron étant une matière multiple, « comme traces de sang », « miroirs obscurs », « larmes de nuit », « sable collé, coulées de lave », grossière « ici », « là ; lisse. » (« *Chemin faisant* » (III-2), p. 107).

²⁴⁶ « *Chemin faisant* » (III-2), p. 108.

²⁴⁷ « *Chemin faisant* », p. 113.

²⁴⁸ Dans le recueil, est principalement concerné l'emploi des adverbes « autre » (pages 52, 58, 71, 99, 101, 111, 114, 136 et « autrement », page 74 « autrement ») ; « même » (pages 35, 40, 52, 99, 115) ; « toujours » (pages 38, 103, 108) ; « pareillement » (pages 51, 53) ou « encore » (pages 77, 125). À ce relevé non exhaustif s'ajoute le choix du préfixe –re ou encore l'usage du présent itératif.

²⁴⁹ « *Excavations* », p. 74.

recouvre, nous nie.²⁵⁰». Les répons constituent de « Chétives passerelles²⁵¹ » entre verticalité de l'instant et linéarité chronologique. Comme l'oiseau (qui est le double du poète²⁵²) « Traversant (bavarde agitation), retraversant le chemin²⁵³ », le poète cherche à défaufiler le temps, il va et vient alentour du mystère, mais « [n]'arrachera nul secret au monde clos sur lui-même²⁵⁴ ».

Les démarcations chronologiques font ressortir de relatives inflexions depuis les « (*années soixante-dix*) » et, plus précisément encore, depuis « *Pommier impudique*²⁵⁵ » (I-1) où l'érotisation du déploiement floral du pommier²⁵⁶ traduit le désir de possession qui enferme²⁵⁷ le locuteur. Pour celui qui s'enjoint de « force[r] le secret²⁵⁸ », les mots deviennent des obstacles, le locuteur-poète pensant même ne pouvoir s'immerger dans le monde « hors des mots seulement²⁵⁹ ». Par contraste, dans le second poème²⁶⁰, les signes indéchiffrables²⁶¹ de l'aurore ne sont pas tant des obstacles que des « seuil[s] » lumineux et réitérés²⁶² propres à inscrire le piétinement de la démarche poétique dans une perspective créatrice : « S'élabore un ouvrage de haute lice ; se déroule un poème chimérique²⁶³ ». Les poèmes des « (*années quatre-vingt*) » confirment l'allègement de la démarche : « Hier, aujourd'hui, pareillement, j'approche²⁶⁴ ». En revanche, c'est un infléchissement malheureux qui amorce et achève les « (*années quatre-vingt-dix*) » : le locuteur affronte « la part manquante²⁶⁵ » des choses et l'altérité radicale du silence, « – autre, étranger, compact.²⁶⁶ ». Nuançons toutefois, puisqu'au début et à la fin du poème, dans l'élancement du regard, le locuteur, enclavé par la roche, se hisse « Au-delà », « Au-dessus », pour « planer » vers les « plateaux et vallonnements [qui]

²⁵⁰ « *Chemin faisant* », p. 113.

²⁵¹ « *À pas de loup* », p. 126.

²⁵² Le poète écrit dans « (*fugitivement*) » : « Oiseau double / à la poursuite de toi-même » (*Pleines marges*, *op.cit.*, p. 25).

²⁵³ *Dans la foulée. Ibidem*, « *Chemin faisant* », (III-3), p. 109.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ « *Pommier impudique* », pp. 11-25.

²⁵⁶ Par exemple, le pommier « jaillit, jute, coule, mousse, écume, floconne, gicle, poise les branches »

²⁵⁷ L'énonciateur oscille entre la sensation d'être « prisonnier » (pages 19 et 25) et celle d'être libre (page 22).

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 16.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 20.

²⁶⁰ *Dans la foulée, op.cit.*, « *Ligne mouvante* », pp. 27-41.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 34 (« tels d'indéchiffrables signes ») et p. 39 (« *Comme d'inextricables signes* »).

²⁶² *Ibidem*, p. 41.

²⁶³ *Ibidem*, p. 36. La métaphore du tissage a été évoquée dans le passage intitulé « *Lignes de trajectoires : le lyrisme mouvant* » de *l'étendue* ».

²⁶⁴ « *Hier devant moi* », p. 51.

²⁶⁵ « *Montagne amputée* », (III-1), p. 88.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 85.

paisiblement reprennent »²⁶⁷. Dans la troisième partie, la démarche est comparable : si le temps, inexorablement, « nous recouvre, nous nie », le locuteur se voue tout de même « [a]llégrement » à la foulée qui emporte, de même que « les pensées »²⁶⁸ renouent avec l'espérance d'avoir entrevu une fragile campanule qui, nonobstant les tempêtes, érige son ardeur vitale²⁶⁹ entre les pierres. En contrepoint, l'accent des « (*années deux mille*) » est léger, heureux. Le poème initial de cette ultime partie répond au locuteur de « *Pommier impudique* » (I-1) qui tentait de « force[r] le secret²⁷⁰ » : si « [c]omplicité advient », ce ne peut être que dans la « proximité » qui est distance aveugle et non pas désir d'« appropriation »²⁷¹. Quant au dernier poème²⁷², il convient d'un « apaisement depuis le temps »²⁷³.

La démarcation chronologique est rendue labile par la cohésion des motifs et par les répons qu'ils engagent. Si elle ne fonctionne pas exclusivement comme un principe distributif, formellement équilibrant, c'est qu'elle laisse entrevoir une inflexion dans la démarche poétique et qu'elle rend paradoxalement manifeste la cohésion d'une œuvre, ouverte. La tension entre démarcation et répons affirme indirectement la quête d'un « point de convergence », d'un « point vélique »²⁷⁴, d'un « point d'attache » où deviendraient sensibles les « fils invisibles »²⁷⁵ qui trament l'existence poétique au revers de l'écoulement du temps.

2.2.2. Structurations relatives aux saisons dans les recueils *Décalages*, *Pleines marges* et *Mon murmure, mon souffle*

Durant les vingt-trois années qui s'écoulent entre la publication de *Décalages* (1982) et celle de *Mon Murmure, mon souffle* (2005), Pierre Chappuis réitère le choix de composer les recueils en vers brefs en parties correspondant aux saisons. Remarquons que les pages indiquant les parties ne mentionnent pas la saison concernée, sauf pour *Décalages*. Le glissement saisonnier peut donc intervenir d'autant plus insensiblement que la configuration labile des étendues n'est pas nécessairement assignable à une saison plus qu'une autre. Les recueils *Pleines marges* et *Mon Murmure, mon souffle* s'ouvrent sur la saison hivernale et se

²⁶⁷ La page liminaire (p. 83) se clôt sur la phrase « Au-delà, plateaux et vallonnements paisiblement reprennent. », tandis que la dernière phrase du poème (p. 90) est ainsi énoncée : « Au-dessus, vers le pays au-delà, planer. ».

²⁶⁸ « *Chemin faisant* », (III-3), p. 114.

²⁶⁹ « *Lointaines solitudes* », (III-2), p. 104.

²⁷⁰ « *Pommier impudique* », p. 16.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 123.

²⁷² « *Erratique* », pp. 133-143.

²⁷³ *Ibidem*, p. 123.

²⁷⁴ « *Hier devant moi* », p. 52.

²⁷⁵ « *Erratique* », p. 137.

suspendent²⁷⁶ au moment du déclin automnal. Dans *Décalages*, les parties sont titrées, mais seul le dernier intitulé donne un indice saisonnier distinctif : « été, feu, bruits, équivalences ». En lui-même, l'énoncé, énumératif, est tout à fait caractéristique : tendu entre adjonction, dispersion, ouverture et embrassement final avec le terme d'« équivalences », le titre suggère que l'« été » est plutôt un style de rapports entre les choses (et, concomitamment, de rapport aux choses pour le locuteur) qu'une durée ou qu'une continuité temporelle.

Par contraste avec la composition chronologique de *Dans la foulée*, le choix d'une partition saisonnière suggère une répétition cyclique. Mais, en elle-même, la partition saisonnière n'exhibe ni une durée, ni des types distincts de labilité spatio-temporelle : la brume, le vent, le lever du soleil se répercutent d'une saison à l'autre, et les répons isotopiques traversent, en tous sens, l'ensemble du livre. Dans chacune des parties, certaines étendues semblent déborder leur ancrage saisonnier, et ce d'autant plus vivement qu'elles appellent d'autres étendues ressemblantes, apparentées à d'autres saisons. L'ordonnement saisonnier n'est que le versant formel de l'équilibrage d'un déploiement textuel profondément plus complexe.

2.2.2.1. *Les saisons sont des amers, des points de reconnaissance autour desquels flottent les poèmes*

Les brouillons de *Pleines marges*²⁷⁷ attestent de ce que certains poèmes ont été déplacés d'une partie à l'autre, d'une saison à l'autre, confortant ainsi l'idée que la partition saisonnière constitue un ancrage relativement labile. De fait, le poète met en balance trois principes architecturaux : les démarcations saisonnières ; les répons qui, d'une partie à l'autre, font « songer à une composition en miroir » et, au sein de ces parties, des ensembles, des « arrangements » kaléidoscopiques que nous comparons à des diptyques, triptyques ou des suites²⁷⁸. L'articulation flottante de ces dynamiques structurantes instaure une véritable « respiration du temps, c'est-à-dire l'échange incessant de la "vie du passé" et de la "vie à venir", de la *survivance* et du *désir* qui en naît.²⁷⁹ » (Didi-Huberman).

²⁷⁶ L'ultime poème de *Pleines marges*, « *(de même les mots)* » (p. 85) évoque une continuation à venir, le poème final suppose une « ligne d'aube » qui « interrompue, ne disparaît » tandis que celui de *Mon Murmure, mon souffle*, constituée, par son titre même, un geste d'au revoir, l'énonciateur nous reportant « *(à demain)* » (p. 69). Le crépuscule automnal tend à excéder la finitude du livre et ouvrir sur la précarité d'un lendemain.

²⁷⁷ Les feuillets manuscrits concernant les titres des poèmes de *Pleines marges*, datés du 8 août 1996, sont conservés à la Bibliothèque Publique Universitaire de Neuchâtel.

²⁷⁸ Nous renvoyons à l'extrait de « *L'imposition d'un ordre* » (*Le Biais des mots*, op.cit., pp. 128-129) qui a été cité en introduction de ce chapitre, cf. *supra*, p. 203.

²⁷⁹ Didi-Huberman, Georges, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, op.cit., p. 40.

Observons premièrement comment les dispositions spatio-temporelles « *momentanées*²⁸⁰ » dont font état les poèmes tendent à se démarquer de leur ancrage saisonnier. Ainsi, de très nombreuses dates sont mentionnées dans les titres du recueil *Décalages*²⁸¹ : elles supposent un ancrage spatio-temporel précis, tout en s'émancipant du retour cyclique des ambiances saisonnières. Par ailleurs, le titre peut spécifier une saison, alors même que le texte met en jeu d'autres variations déterminantes irréductibles aux circonstances saisonnières. Découvrons le poème « (*eaux printanières*)²⁸² » :

terre submergée
interstitielle

la nuit transparente l'allège

miroir
mémoire lumineuse et sombre

témoin heureux du désastre d'hier

L'inondation évoquée n'est en rien réductible au cycle printanier. D'ailleurs, la clarté s'épanchant à la faveur de la nuit ne fait peut-être que donner l'illusion d'une submersion. En revanche, les qualités différentielles de l'étendue tiennent à l'écart entre « hier » et aujourd'hui, et celles-ci sont décisives en termes émotionnels. Elles concernent les contrastes entre luminosité et obscurité, elles pointent une distance intérieure entre ravissement et désolation, elles ressortissent au processus de surimpression qui, avons-nous précédemment expliqué²⁸³, se nourrit de décalages et de ressemblances. Le printemps engage aussi bien une saison que l'idée même d'un renouveau.

L'étendue s'émancipe encore de son ancrage saisonnier quand son déploiement entre en tension avec les cycles diurnes et nocturnes. Dans l'exemple suivant, l'expansion spatio-temporelle est labile, recouvrant le crépuscule ou peut-être l'aurore. Ce qui compte, c'est qu'elle vient perturber les manifestations neigeuses de l'hiver :

²⁸⁰ *Battre le briquet*, *op.cit.*, « *Dispositions momentanées* », pp. 15-16.

²⁸¹ Neuf poèmes ont pour titre une date : I, 3 « (20 septembre) » ; I, 6 « (7 octobre) » ; II, 4 « (4 janvier) » ; III, 6 « (25 avril) » ; III, 8 « (10 mai) » ; III, 10 « (8 juin) » ; IV, 11 « (3 août) » ; IV, 8 « (14 juillet) » ; IV, 3 « (8 octobre, retrouvé) ». D'autres titres font référence au mois : II, 3 « (décembre) » ; II, 11 « (mésanges, mi-février) », II, 6 « (comme en mars) », et trois autres mentionnent la saison : I, 9 « (arrière saison) » ; III, 3 « (*eaux printanières*) » ; II, 2 « (*brasier d'hiver*) ».

²⁸² *Décalages*, *op.cit.*, III « *Haut, bas, verdure, traces* », 3, (pages non numérotées).

²⁸³ En 1.1.3.2, dans le passage intitulé *Les flux et reflux de la mémoire et de l'oubli*.

Des lumières en contrebas
vont se desserrant,
vacillantes et fixes.

Nocturnes vagabondes.

Ou neige trouant,
constellant de trous l'obscurité.²⁸⁴

L'alternative ouverte par le dernier ensemble strophique met en balance les inflexions chromatiques avec celles du manteau neigeux. Convoquées l'une par l'autre, « neige » et lumière perforent (le polyptote « trouant », « de trous ») l'espace-temps, l'ouvrant sur la profondeur intervallaire d'un pur mouvement de dissémination, d'un égaiement libérateur.

Au sein des parties, des ensembles, « ménager[s] de la liberté²⁸⁵ » de chaque poème, viennent également démarquer la distribution saisonnière grâce à des effets de contrepoints et de déplacements vibratoires. Ainsi du diptyque poétique « (*un froid d'acier*)²⁸⁶ » et « (*barrières levées*)²⁸⁷ » dans la première partie (hivernale) du livre *Mon Murmure, mon souffle*. Dans le premier poème, « (*un froid d'acier*)²⁸⁸ », le locuteur note le surgissement d'une « coupure / entre vert et bleu » « dans le désordre des vagues », quand la « bise » « tranche dans le vif. ». Puis, un contraste saisit le lecteur une fois la page tournée :

Effacée, la ligne
– zone d'ombre, zone claire –
qui coupait le lac.²⁸⁹

Le déploiement hivernal est excédé par le hiatus qui découpe les « *dispositions momentanées*²⁹⁰ », et fait résonner leur apparemment vibratoire. En outre, ce qui paraît tenir à un agencement chronologique engage d'autres heurts : le participe passé du vers initial pointe une dérobaie tandis que le second vers fait écho à un moment mémoriel. L'ouverture des tirets peut aussi bien correspondre à la persistante vision de l'instant précédent qu'à la superposition d'images temporellement distantes. Toujours est-il que cette « ligne » de « coupure » assure l'articulation dynamique entre les poèmes, et que ce dispositif architectural tend à oblitérer l'idée d'un déroulement saisonnier.

L'ancrage saisonnier constitue le point d'interrogation, le point de convergences tout autant que de divergences, autour desquelles gravitent toutes les inflexions relatives à l'humeur, aux « ciels changeants », aux « variations de température », à l'« instabilité

²⁸⁴ *Mon Murmure, mon souffle*, *op.cit.*, poème non titré, I (saison hivernale), p. 21.

²⁸⁵ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, « *L'imposition d'un ordre* », pp. 128-129.

²⁸⁶ *Mon Murmure, mon souffle*, *op.cit.*, p. 17.

²⁸⁷ *Ibidem*, (*barrières levées*), p. 18.

²⁸⁸ *Ibidem*, (*un froid d'acier*), p. 17.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ *Battre le briquet*, *op.cit.*, p. 16.

météorologique »²⁹¹ du poète. À cet égard, analysons la succession de ces trois poèmes de *Pleines marges*²⁹² :

<p>Étrave, fendre le froid.</p> <p>Et non qu'étincelant, venant le premier sur moi, il me hache.</p> <p>Torrentueusement, la bise.</p>	<p>Fouillant, creusant le crépuscule.</p> <p>Sur nous déjà, pas à pas, l'obscur.</p>	<p>Et, à tire d'aile, rénovateurs occasionnels de l'espace, traversant d'invisibles écrans.</p>
--	--	--

À droite, le poème « (*ciel ouvert, en février*) » rend compte d'une sensation d'ouverture, d'une répercussion intérieure entre la déchirure du froid, de la lumière, de la bise (« me hache ») et d'une immersion déchirante (« fendre ») dans l'étendue. Au centre, « (*cœur étroit*) » évoque une autre manière de pénétration (les participes à l'amorce du poème) : non celle du froid lumineux mais celle de « l'obscur ». L'intensité subie est tout aussi forte que dans le précédent poème mais la sensation devient oppressante. À l'amorce du poème gauche, la conjonction « Et » manifeste l'articulation entre les poèmes, l'un prolongeant l'autre. Entre ces trois poèmes qui se suivent dans le livre, rien n'est comparable, le seul foyer de cohésion entre ces textes est l'appariement hivernal. L'étrangeté est que si l'hiver est moins déterminant que les circonstances évoquées, la bise tranchante, l'oppressant crépuscule ou la qualité du ciel, il n'en représente pas moins ce quelque chose qui subsume chacune de ses « dispositions momentanées²⁹³ ». L'hiver devient en quelque sorte une ascendance impalpable, et qui n'existe que comme dynamique de variations spatio-temporelles (et textuelles). Le travail de composition poétique a donc pour effet d'ériger la saison comme une clef de voûte labile, tout à la fois excédée par chaque moment-poème et excédante, proprement inaccessible à tout dispositif structurel.

2.2.2.2. Les répons kaléidoscopiques entre les parties : l'exemple de *Pleines marges*

La « composition en miroir » de « poèmes plus ou moins appelés à se répondre, se correspondre à distance deux à deux »²⁹⁴ dessine des chemins de traverse entre les parties de l'œuvre. Le procédé est commun aux trois recueils, mais le sommaire des titres de *Pleines marges* est le plus parlant. Contrairement aux intitulés de *Décalages*, il n'y a pas de titre-date,

²⁹¹ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « Vases communicants », p. 55.

²⁹² *Pleines marges, op.cit.*, « (*ciel ouvert, en février*) » p. 21, « (*cœur étroit*) » p. 22 et « (*dans le bleu*) » p. 23.

²⁹³ *Battre le briquet, op.cit.*, « Dispositions momentanées », pp. 15-16.

²⁹⁴ Reprise de « *L'imposition d'un ordre* », in *Le Biais des mots, op.cit.*, pp. 128-129.

de titre-heure ou de titre notant l'absence de date ou d'heure ; et contrairement au recueil *Mon Murmure, mon souffle*, les poèmes sont systématiquement titrés :

I, pp.9-25 (hiver)	II, pp.29-45 (printemps)	III, pp. 49 – 65 (été)	IV, pp.69-85 (automne)
1. (<i>hiatus</i>)	1. (<i>miroir en biseau</i>)	1. (<i>point de fuite</i>)	1. (<i>nouvelle page</i>)
2. (<i>espace muet</i>)	2. (<i>ciel ouvert</i>)	2. (<i>mai, le mois de mai</i>)	2. (<i>étourneaux au-dessus des vignes</i>)
3. (<i>bousculade</i>)	3. (<i>autre jour même heure</i>)	3. (<i>hirondelles, reprise des lieux</i>)	3. (<i>flamboyant</i>)
4. (<i>à la nuit</i>)	4. (<i>décombres de mars</i>)	4. (<i>idem</i>)	4. (<i>mélèzes</i>)
5. (<i>dans la distance même</i>)	5. (<i>éclats</i>)	5. (<i>à neuf</i>)	5. (<i>entr'aperçu</i>)
6. (<i>matin</i>)	6. (<i>effet de nuages</i>)	6. (<i>d'une traite</i>)	6. (<i>le cœur à l'aise</i>)
7. (<i>autre matin</i>)	7. (<i>estuaire du vent</i>)	7. (<i>de la fenêtre</i>)	7. (<i>décombres de novembre</i>)
8. (<i>heure et lieu incertains</i>)	8. (<i>soir</i>)	8. (<i>avant la nuit complète</i>)	8. (<i>nouvel effet de nuages</i>)
9. (<i>présence de P. Reverdy</i>)	9. (<i>à tes côtés</i>)	9. (<i>mentalement Paul Klee</i>)	9. (<i>en pensant à un ami</i>)
10. (<i>janvier</i>)	10. (<i>premiers beaux jours</i>)	10. (<i>lieu nul</i>)	10. (<i>corneille au crépuscule</i>)
11. (<i>mésange avant midi</i>)	11. (<i>mouettes ou vagues</i>)	11. (<i>un tout</i>)	11. (<i>à peu près comme hier</i>)
12. (<i>l'oiseau de février</i>)	12. (<i>appel d'air</i>)	12. (<i>juillet, sur la hauteur</i>)	12. (<i>novembre dans les vignes</i>)
13. (<i>ciel ouvert en février</i>)	13. (<i>corneilles au matin</i>)	13. (<i>mi-été</i>)	13. (<i>crépuscule</i>)
14. (<i>cœur étroit</i>)	14. (<i>ciel ouvert, encore</i>)	14. (<i>dédoublé</i>)	14. (<i>de nouveau décembre</i>)
15. (<i>dans le bleu</i>)	15. (<i>dans le bleu</i>)	15. (<i>jour traversier</i>)	15. (<i>dans l'incertain</i>)
16. (<i>étale, égal</i>)	16. (<i>cerisier en avril</i>)	16. (<i>pierres blanches</i>)	16. (<i>écart</i>)
17. (<i>fugitivement</i>)	17. (<i>balance égale</i>)	17. (<i>espace sonore</i>)	17. (<i>de même les mots</i>)

L'équilibrage dynamique de l'ensemble procède notamment par la création d'effets de symétrie. Par exemple, les quatre parties comprennent dix-sept textes, et chacune se centre autour d'une figure amicale (« *présence de P. Reverdy* » I-9, « *à tes côtés* » II-9, « *mentalement Paul Klee* » III-9 et « *en pensant à un ami* » IV-9). Mais encore, les première (« *hiatus* ») et quatrième (« *nouvelle page* ») parties s'ouvrent et se ferment sur des résonances réflexives métatextuelles (sur lesquelles nous reviendrons). Notons toutefois que Pierre Chappuis évite la rigidité symétrique en créant quelques écarts. Ainsi, entre la première et deuxième partie, des titres se font directement écho mais ne se trouvent pas

toujours en regard : si à la quinzième position le même titre « *(dans le bleu)* » fait lien, « *(ciel ouvert en février)* » (I-13) est repris par « *(ciel ouvert, encore)* » mais en quatorzième position (I-14). Toujours est-il que les échos entre les titres sont multiples et donnent idée de la profusion des répons qui tissent le maillage du recueil. La musicalité de l'ensemble se rapporte aux vibrations qui nécessairement s'instaurent entre les titres et les poèmes eux-mêmes. Par exemple, les répons soulignent des variations attenantes aux éléments naturels, comme les oiseaux (« *(mésange avant midi)*²⁹⁵ », « *(l'oiseau de février)*²⁹⁶ », « *(mouettes ou vagues)*²⁹⁷ », « *(corneilles au matin)*²⁹⁸ », « *(hirondelles, reprise des lieux)*²⁹⁹ », « *(étourneaux au-dessus des vignes)*³⁰⁰ », « *(corneilles au crépuscule)*³⁰¹ »,) ou encore aux arbres avec « *(cerisiers en avril)*³⁰² » et « *(mélèzes)*³⁰³ ». Les notations circonstancielles et déterminatives inscrivent le va-et-vient des oiseaux en des relations indéfinies avec les cycles naturels saisonniers et quotidiens. À cela s'ajoutent d'autres titres qui font référence aux phénomènes cycliques tels les répétitions quotidiennes (« *(à la nuit)*³⁰⁴ », « *(matin)*³⁰⁵ », « *(autre matin)*³⁰⁶ », « *(soir)*³⁰⁷ », « *(avant la nuit complète)*³⁰⁸ », « *(à peu près comme hier)*³⁰⁹ », « *(crépuscule)*³¹⁰ ») ou saisonnières (« *(janvier)*³¹¹ », « *(mai, le mois de mai)*³¹² », « *(mi-été)*³¹³ », « *(juillet, sur la hauteur)*³¹⁴ », « *(novembre dans les vignes)*³¹⁵ », « *(de nouveau décembre)*³¹⁶ », « *(décombres de mars)*³¹⁷ » et « *(décombres de novembre)*³¹⁸ »). Les échos appartiennent aussi des manières de déploiement spatio-temporels avec « *(effet de nuages)*³¹⁹ » et « *(nouvel effet de nuages)*³²⁰ », ou

²⁹⁵ *Pleines marges, op.cit.*, (I, 11), p. 19.

²⁹⁶ *Ibidem*, (I, 12), p. 20.

²⁹⁷ *Ibidem*, (II, 11), p. 39.

²⁹⁸ *Ibidem*, (II, 13), p. 41.

²⁹⁹ *Ibidem*, (III, 3), p. 51.

³⁰⁰ *Ibidem*, (IV, 2), p. 70.

³⁰¹ *Ibidem*, (IV, 10), p. 78.

³⁰² *Ibidem*, (II, 16), p. 44.

³⁰³ *Ibidem*, (IV, 4), p. 72.

³⁰⁴ *Ibidem*, (I, 4), p. 12.

³⁰⁵ *Ibidem*, (I, 6), p. 14.

³⁰⁶ *Ibidem*, (I, 7), p. 15.

³⁰⁷ *Ibidem*, (II, 8), p. 36.

³⁰⁸ *Ibidem*, (III, 8), p. 56.

³⁰⁹ *Ibidem*, (IV, 11), p. 79.

³¹⁰ *Ibidem*, (IV, 13), p. 81.

³¹¹ *Ibidem*, (I, 10), p. 18.

³¹² *Ibidem*, (III, 2), p. 50.

³¹³ *Ibidem*, (III, 13), p. 61.

³¹⁴ *Ibidem*, (III, 12), p. 60.

³¹⁵ *Ibidem*, (IV, 12), p. 80.

³¹⁶ *Ibidem*, (IV, 14), p. 82.

³¹⁷ *Ibidem*, (II, 4), p. 35.

³¹⁸ *Ibidem*, (IV, 7), p. 75.

³¹⁹ *Ibidem*, (II, 6), p. 34.

³²⁰ *Ibidem*, (IV, 8), p. 76.

avec « (*espace muet*) » I-2 et « (*espace sonore*) »³²¹ III-17. Ces redondances et variations signalent l'insistance des choses ainsi que l'acuité sensible du locuteur qui s'y attache, s'y trouve lié. Le caractère irrégulier des occurrences en répons correspond à la ponctuation rythmique, musicale, des relations que le poète entretient avec les choses, avec leurs oscillations contrastantes. Vibratoire est également l'allègement qui met en tension les notations relatives à l'équilibre (« (*étale, égal*) », « (*balance égale*) »³²²) et les indications portant sur l'effervescence du déséquilibre (« (*bousculade*)³²³) ou sur l'effleurement fulgurant avec « (*fugitivement*) » et « (*entr'aperçu*) »³²⁴. Les répons concernent aussi des phases d'illuminations, qui se colorent musicalement de références à l'aurore, à l'intensité du bleu (le titre « (*dans le bleu*)³²⁵»), à l'embrasement de l'étendue (« (*jour traversier*) » et « (*flamboyant*) »³²⁶), et enfin à la sensation de dégagement du ciel (« (*ciel ouvert en février*) », « (*ciel ouvert, encore*) », « (*ciel ouvert*) »³²⁷). Ajoutons encore que quelques titres insistent sur la labilité même avec « (*heure et lieux incertains*) », « (*lieu nul*) » et « (*dans l'incertain*)³²⁸», marquant ainsi la volonté de l'auteur de délier le moment poétique de ses circonstances³²⁹. Au-delà de l'ancrage saisonnier, toute fixation référentielle est par principe contestée. Pierre Chappuis fournit des indications précieuses à ce sujet :

Circonstance n'est pas événement comme si, au mépris de « ce qui arrive » par accident (la notion même d'accident toutefois...), le poème n'entendait garder que « ce qu'il y a autour », soit de moindres attaches laissant un vide central³³⁰.

Le « vide central » posé par le poète s'entend parce que l'expérience poétique, Philippe Lacoue-Labarthe en a fait l'objet de son analyse dans *La poésie comme expérience*, « troue la vie et la déchire, par moments, nous mettant hors de nous³³¹ ». Aussi le poème ne peut-il garder que « ce qu'il y a autour ». Partant, les titres évoqués dramatisent le creusement opéré par l'événement que les repères spatio-temporels échouent à fixer ; ils révèlent la difficulté de « conjurer la perte ou l'évanescence de ce qui les a contraint de naître³³² ». En exprimant le manque, l'incertitude ou l'annulation, les titres pointent l'écart entre l'événement

³²¹ *Ibidem*, I-2 et III-17.

³²² *Ibidem*. Le poème « (*étale, égal*) » figure en I, 16 (p. 16) tandis que « (*balance égale*) » apparaît en II, 17 (p. 45).

³²³ *Ibidem*, p. 11.

³²⁴ *Ibidem*. Le premier poème apparaît en I, 12 (p. 25) et le second en IV, 5 (p. 73).

³²⁵ *Ibidem*, (I, 15) et (II, 15), respectivement p. 23 et p. 43.

³²⁶ *Ibidem*. Respectivement, III, 15 (p. 63) et IV, 3 (p. 71).

³²⁷ *Ibidem*. Dans l'ordre I, 13 (p. 21), II, 2 (p. 30) et II, 14 (p. 42).

³²⁸ *Ibidem*, I, 8 (p. 16) pour le premier ; III, 10 (p. 58) pour le deuxième et enfin IV, 15 (p. 83) pour le troisième.

³²⁹ *Battre le briquet, op.cit.*, p. 71.

³³⁰ *Battre le briquet, op.cit.*, p. 71.

³³¹ Lacoue-Labarthe, Philippe. *La poésie comme expérience*. Paris : Paris : Christian Bourgois éditeur, DL 2015, p. 34.

³³² *Ibidem*, p. 34.

et ses circonstances originelles. La verticalité de la partition saisonnière repose sur une dérobade : les poèmes disent la singularité irréductible d'un moment, et les répons pointent le glissement horizontal, non des moments eux-mêmes, mais de leurs qualités, de leurs intensités. Les répons révèlent des articulations vitales, des distances, des reliements intérieurs sous-jacents dans la vie du poète (en tant qu'il est responsable et constructeurs de tous les locuteurs textuels*, selon la terminologie de la ScaPoLine*). D'un point de vue structural, l'entrecroisement des échos esquisse des arcs dynamiques, des voûtes labiles dont dépend l'ampleur résonnante du livre. Les répons se définissent musicalement dans le sens où, « à l'instar des notes en musique, nos affects sont d'abord, peut-être seulement la mesure des transformations que les événements provoquent en nous³³³ » (Claude Zilberberg). Déjouant toute fixité dans l'œuvre, le déploiement des répons ponctue les variations d'intensité d'une existence.

2.2.2.3. Des démarcations dynamiques pour dire le déplacement du geste de l'écriture

L'architecture quadripartite distingue huit poèmes dont le rôle dynamique est crucial : ce sont les « pièces initiale et finale du livre, ou de chacune des parties, tout aussi bien que celles devant prendre place au milieu³³⁴ ». Ainsi, « (*hiatus*)³³⁵ », le poème liminaire de *Pleines marges* prend-il une portée particulière :

Toute la nuit
est resté ouvert
sur une page blanche
le calepin de cuir noir.

Au matin, la neige.

La « nuit » suspend le geste de l'écriture, et l'enveloppe (de même que la couverture « de cuir noir » entoure le « calepin » entrouvert), avant que l'équilibre intérieur de la pièce et celui, plus intime qui absente l'auteur, ne soient bouleversés par l'intense éclat de la neige. Le point de bascule entre le jour et la nuit est doublement désigné, sur la page du « calepin », et dans le livre, dans le poème, grâce au ponctème blanc interstrophique. Mais, cette page qui reste blanche et ne se distingue pas des pages suivantes du « calepin », ne consiste-t-elle pas à pointer l'absence de spécificité de telle nuit et de tel matin ? Les déterminants sont des articles définis, mais ils distinguent un espace-temps indifférencié. Ce poème liminaire fonctionne

³³³ L'auteur définit la *tensivité* comme « la relation de l'intensité à l'extensité, des états d'âme aux états de choses » et établit un parallèle entre *tensivité* et musicalité, dans Zilberberg, Claude. *Glossaire de sémiotique tensive*. Article « tensivité » consulté sur le site suivant : <http://claudezilberberg.net/glossaire/glossairesetA.htm>

³³⁴ L'auteur l'explique dans *Le Biais des mots*, *op.cit.*, « L'imposition d'un ordre », pp. 128-129.

³³⁵ *Pleines marges*, *op.cit.*, (*hiatus*), p. 9.

comme une mise en abyme : il affirmerait l'impossibilité de saisir ce qui se différencie d'un jour à l'autre, d'une saison à l'autre. La neige devient la profondeur insaisissable de la variation. D'ailleurs, chaque flocon n'est-il pas une combinaison spécifique de cristaux, et qui est absolument indéterminable à l'œil nu ? Dans le poème ultime de la première partie, « (*fugitivement*)³³⁶ », le poète-oiseau tente en vain de laisser trace « [s]ur la page des eaux ». Puis, au début de la deuxième partie³³⁷, le mouvement vers le printemps différencie l'évocation de l'aventure de l'écriture, les mots s'y trouvant « délestés de leur sens. ». À la fin du livre, les mots sont rapportés à l'intuition d'une discontinuation, d'une « ligne d'aube » qui « ne disparaît », et l'écriture se décale ainsi vers le recueil à venir. Chaque fois, l'abord d'une nouvelle saison correspond à un nouveau face à face avec l'écriture.

Dans le recueil *Décalages*, les mouvements saisonniers interrogent aussi la réitération de l'élan d'écrire. Le poème « (*liminaire*) » (I, 1) associe la torpeur nocturne à l'engourdissement de l'encre, le locuteur se pose la question d'« écrire, écrire ou non », avant que le « matin » n'œuvre comme un point de bascule, et n'ouvre sur les poèmes à venir. Avec le poème « (*suspens*) » (I, 13), la première partie s'interrompt par un état de flottement : dans le « blanc », le locuteur « n'écrit » », retenant également « ([s]a respiration [s]a voix) ». Un battement pulmonaire préside au passage à la deuxième partie. Quant au hiatus entre la deuxième et la troisième partie, il est relativement comparable : le locuteur pointe à nouveau le moment « où le mot manque / heureusement ». La parole s'insinuera, renaîtra ailleurs. Quant à la fin de la troisième partie, elle est également marquée par la béance d'une « (*hypnose*) ». À l'orée du sommeil, le locuteur-auteur signale que sa « phrase se grumelle ». À l'inverse, à la fin du livre, dans « (*cet instant*) » (IV, 13), et de manière comparable au poème « (*mutisme*)³³⁸ » (en III, 1), le locuteur augure d'un à-venir de la parole, évoquant des « braises sur [s]a bouche ». Les variations saisonnières, leurs réitérations cycliques portent à réfléchir une répétition plus profonde encore, celle de l'écriture, d'une écriture toujours débordante et débordée par les répons, les résonances, le chant à venir. Le renouveau cyclique engagé par chaque saison défie le pouvoir de la parole poétique :

Ce que j'ai sous les yeux quotidiennement, toujours pareil – mais non, toujours au contraire en train de varier –, c'est à la langue (la parole, la poésie) à le renouveler à mesure qu'elle-même, d'image neuve en image neuve, d'une vague de mots à la suivante, se réaffirme vivante.³³⁹

³³⁶ *Ibidem*, p. 25.

³³⁷ *Ibidem*, « (*miroir en biseau*) », p. 29.

³³⁸ *Ibidem*, III, 1.

³³⁹ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *Langue vivante* », p. 12. Le lecteur peut aussi se reporter à la note intitulée « *Les choses* » dans *La Preuve par le vide*. Paris : Corti, 1992, « *Les choses* », pp. 122-123 : « Toujours encore les choses peuvent être dites autrement avec d'autres mots, ou les mêmes, encore et encore pour la

Les poèmes réflexifs sont déployés aux débuts et fins de partie de manière dynamique. En affirmant la précarité de la parole poétique, ils ouvrent sur le hors champ, sur le revers du texte, sur l'espace où se ressourcent la parole. Reste à signaler que si ce dispositif est moins systématique dans *Mon Murmure, mon souffle*, il n'en est pas moins fondamental. Par exemple, la pénultième partie dramatise le déplacement de la voix poétique. Le locuteur adosse « [s]a parole / contre celle du vent.³⁴⁰ », il affronte le risque d'évanouissement et se voue à l'espérance de la dissémination. Le fonctionnement des trois recueils est sur ce point tout à fait comparable, les partitions accentuent l'aventure labile de la continuation de l'écriture, de la poésie.

2.2.3. Partitions et labilités architecturales dans *Comme un léger sommeil*, *Entailles* et *Dans la lumière sourde de ce jardin*

Dans ces recueils, les choix compositionnels n'ont trait ni aux cycles saisonniers, ni au jalonnement chronologique. Le recueil *Comme un léger sommeil* (2009) est, selon le sommaire, bipartite, les poèmes en vers brefs se déployant autour d'un axe constitué par des poèmes en prose interrogeant « (*l'envers des mots*) ». *Entailles* (2014) est fondé sur des phénomènes d'emboîtements entre poèmes en vers et en prose, tous palpant autour d'une entaille, d'une faille, d'une incision dans l'étendue. Quant aux six parties du recueil *Dans la lumière sourde de ce jardin* (2016), elles ménagent, intérieurement, des combinaisons tripartites de poèmes qui s'articulent selon les régimes du repliement-dédoublement et du dégageant, corollairement, les parties se répercutent les unes dans les autres.

Manifestes mais non régulières, ces diverses manières de partition témoignent d'une volonté de discipliner l'informe, de stabiliser le caractère excédant des répons textuels et des résonances intérieures. L'architecture de ces livres échappant à tout systématisme, l'approche chronologique a été privilégiée.

2.2.3.1. Comme un léger sommeil

Sur la quatrième de couverture, P. Chappuis commente la structuration du recueil en indiquant qu'au centre, « est venu se placer, naturellement, un groupe de poèmes en prose intitulé *L'envers des mots*, autour duquel gravitent, se faisant pendant, deux suites de poèmes

première fois, non selon leur génie propre (pour ainsi dire), mais selon celui de la langue, imaginative autant que la mémoire. ».

³⁴⁰ *Mon Murmure, mon souffle*, *op.cit.*, (poème non titré), p. 53.

brefs.³⁴¹». L'auteur insiste et sur le caractère impondérable d'une partition qui se serait « naturellement » imposée à partir du cœur de poèmes en prose « (*l'envers des mots*)³⁴²», et sur la labilité du déploiement intérieur des deux « suites » de poèmes en vers qui s'articulent de part et d'autre de l'ensemble médian et qui correspondent aux deux parties.

Le cœur miroitant de « (l'envers des mots) »

Les tensions relatives au bord à bord entre poèmes en prose et en vers étant réservées pour la seconde partie, le propos est ici d'expliquer en quoi les poèmes en prose de « (*l'envers des mots*) » fonctionnent comme un prisme kaléidoscopique. De fait, cet ensemble médian articule des effets d'appariements vers l'aval et vers l'amont du livre, et en plus, le locuteur y réfléchit sur son rapport aux mots.

Indéniablement, le noyau poétique de « (*l'envers des mots*) » participe de la mise en regard de poèmes en vers appelés à se faire écho³⁴³ à distance. Certains titres et certains poèmes se font répons d'une partie à l'autre : « (*eau, ou peupliers, ou rideau de soie*) » renvoie au texte de la partie II, « (*au rythme des peupliers*) »³⁴⁴ ; les poèmes « (*parmi les pins noirs d'Autriche*) » et « (*parmi les pins noirs d'Autriche, 2*) » ont pour répondant « (*parmi les aiguilles et brindilles de pins*) »³⁴⁵ ; ou encore, les poèmes « (*eau morte*) » et « (*eau vive*) » entrent en résonance avec « (*eau verticale*) »³⁴⁶. Le « centre » des poèmes en prose médiatise les rapports de symétrie entre les deux parties. Premièrement, les choses trouvent à y ricocher avant de resurgir en seconde partie, tels les « pins » qui ponctuent, rythment le temps dans le poème en prose « *Par une blanche après-midi d'été* »³⁴⁷. Secondement, l'ensemble médian induit une inflexion sensible dans la seconde partie des poèmes en vers. Par ailleurs, les diptyques³⁴⁸ structurant la première partie trouvent écho avec un troisième poème qui leur fait pendant dans la seconde partie³⁴⁹. Tous ces choix rendent labile la partition du livre, d'autant

³⁴¹ Quatrième de couverture du recueil *Comme un léger sommeil, op.cit.*.

³⁴² *Ibidem*, pp. 35-47.

³⁴³ Leur fonctionnement interne constitue le second point de cette analyse de la labilité structurelle.

³⁴⁴ *Comme un léger sommeil. Ibidem*, « (*eau, ou peupliers, ou rideau de soie*) », I, p. 19 et « (*au rythme des peupliers*) », II, p. 57.

³⁴⁵ *Comme un léger sommeil. Ibidem*, « (*parmi les pins noirs d'Autriche*) » I, p. 26 et « (*parmi les pins noirs d'Autriche, 2*) », I, p. 27 ; « (*parmi les aiguilles et brindilles de pins*) », II, p. 58.

³⁴⁶ *Comme un léger sommeil. Ibidem*, « (*eau morte*) », I, p. 31 et « (*eau vive*) », I, p. 32 ; « (*eau verticale*) », II, p. 54.

³⁴⁷ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, « (*l'envers des mots*) », « *Par une blanche après-midi d'été* », p. 37.

³⁴⁸ Parmi les titres relevés précédemment, le fonctionnement dual des poèmes qui se suivent d'une page l'autre est mis en évidence par le jeu des reprises lexicales entre les titres. Un diptyque présente la double singularité de lier deux poèmes par-delà un texte intermédiaire et d'être signalé par numérotation « (*affleurement calcaires*) », p. 68) et « (*affleurements, 2*) » (p. 70).

³⁴⁹ Les six derniers poèmes mentionnés sont concernés.

plus que l'inflexion sensible entre les deux suites de poèmes en vers n'est absolument pas incompatible avec l'impression d'un prolongement.

L'infléchissement du processus de déploiement des deux suites de poèmes en vers

Le déploiement des poèmes dans les parties ne procède pas de la succession des saisons³⁵⁰ mais il est marqué par l'ajustement de la démarche poétique à un temps distendu, éraillé³⁵¹. D'une partie à l'autre, les inflexions entre les poèmes concernent principalement deux lignes isotopiques : l'emportement ou l'accalmie du vent, et l'emballement ou l'appesantissement du pas du promeneur.

Dans la première suite, les pièces initiale et finale donnent le la d'un glissement fluide et caressant³⁵² au long d'une « rivière en marche³⁵³ ». Soit l'avancée est alentie car l'eau « [e]ngourdie, se rêve absente.³⁵⁴ » ; soit le glissement opère souterrainement dans « (*l'envers des mots*) » qui sépare les deux parties, l'eau promettant une « [l]ecture autre des mêmes mots »³⁵⁵. Le déploiement de toute la première suite est comme sous-tendu par « l'allure du vent³⁵⁶ ». À son gré, presque sous son aile, le locuteur effleure et caresse les choses, ou bien c'est la fluidité de « Midi » qui « tressaille » à son passage quand s'avive un « Mur de verdure et de vent »³⁵⁷. Porté par le vent, le locuteur « effleure du doigt » l'« Échine » des arbres de la ligne de crête. Quant aux « Voiles et plumes » de la « Tréfilerie de nuages », ils figurent le mouvement souple d'amplitude d'une étendue toute caressante³⁵⁸. Les montagnes et les collines³⁵⁹ s'approchent ou s'éloignent au gré des vents qui les balayent en de multiples bruissements. Enfin, le vent embrasse les fleurs du cerisier³⁶⁰ aussi bien que celles des

³⁵⁰ Les occurrences mentionnant une saison (pages 13, 17, 56) ou un mois (le poème « *(rêvant d'être au pays de Sylvie)* » mentionne un « Matin de mai », p. 72) se rapportent uniquement au printemps et à l'été. Quant aux évocations du froid (pages 9, 29, 57 et 60), de la neige (pages 63 et 65) ou du givre (pages 61 et 69), elles sont peu nombreuses et ne distinguent pas indubitablement un cadre hivernal. En outre, les poèmes proposant des notations relatives à une ambiance hivernale se disséminent entre ceux, plus nombreux, qui sont marqués par les indices (les fleurs ou encore la verdure) des saisons printanière et estivale (les fleurs aux pages 11, 13, 14, 20, 22, 23, 55 et 64 ; et la verdure aux pages 15, 25, 33, 64 et 76).

³⁵¹ *Comme un léger sommeil. Ibidem*, poème non titré, p. 67.

³⁵² Sont « Tant frôlés, tant cajolés » les « galets, cailloux / [qui] emboîtent le pas » dans *Comme un léger sommeil, op.cit.*, I, p. 34 (poème non tiré).

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, I, p. 9 (poème non tiré).

³⁵⁵ Dans le dernier poème de la partie I (p. 34), l'énonciateur évoque l'emportement conjoint du marcheur, des « galets, cailloux » sur l'eau et des « mots » sur « la page en cours ».

³⁵⁶ *Ibidem*, « (*horizon bouché*) », p. 30.

³⁵⁷ *Ibidem*, poème non titré, p. 15.

³⁵⁸ *Ibidem*, poème non titré, p. 28.

³⁵⁹ Le vent balaie les « Dernières bouffées de brume » et les montagnes s'étirent dans l'étendue (*Ibidem*, poème non titré, p. 74). ou bien son accalmie « immobilise » provisoirement la montagne « dans sa nacelle de brume » (*Ibidem*, poème non titré, p. 59).

³⁶⁰ *Ibidem*, « (*le retour d'avril*) » (p. 13) et « (*cerisiers en fleurs*) », p. 14.

« pavots » ou des « ombelles »³⁶¹ qui s'égaient jusqu'à disperser, à même leurs frémissements, les pensées du locuteur (de même que les « *(aubépinés en fleurs)* » dans la seconde suite de poèmes³⁶²). Par ailleurs, la partie initiale se caractérise par l'importance accordée aux diptyques* poétiques. Sur les douze³⁶³ diptyques que comptent les deux parties, dix se déploient dans la première. Leur étirement diastolique offre le plus souvent un contrepoint aux poèmes marqués par l'isotopie de l'emportement. Hormis « *(eau morte)* » et « *(eau vive)* »³⁶⁴, les diptyques mettent en évidence des mouvements d'expansion, des ralentissements ou des suspens. Par exemple, avec le volet initial « *(le retour d'avril)* »³⁶⁵, le « cerisier » déploie son aura alentour, « dans le verger muet » puis, dans le second volet, il berce ses reflets à même le câlinement de l'eau³⁶⁶. Quelques pages plus loin³⁶⁷, ce sont les draps « de lin » que l'été déploie aux « quatre coins » de l'étendue et qui s'épanouissant « presque sans plis » dans l'étendue ; ou ce sont également les « pins noirs d'Autriche »³⁶⁸ qui filtrent le jour et retiennent les ombres. Les processus de déroulement des poèmes, par répons, par diptyques, s'ajustent à la démarche d'un locuteur fluant, comme en un léger sommeil, entre « *eau et ciel* »³⁶⁹, en un transport heureux³⁷⁰.

Le cœur des poèmes en prose infléchit quelque peu l'allant du promeneur et, dans la seconde partie, les répons poétiques s'y développent plutôt autour d'une tension dynamique entre ciel et terre. Un déplacement s'est opéré, même s'il ne remet pas en cause la cohésion des deux suites : le poème liminaire en témoigne, réaffirmant un allant poétique³⁷¹ à l'allure du vent³⁷². Néanmoins, la cinétique de l'emportement se déplace, s'infléchit, paraissant moins sereine que dans la première suite, et frôlant parfois l'engouffrement. Soit le vent précipite le locuteur en une étrange verticalité, l'« étroite vallée » du dernier poème devenant la pente par

³⁶¹ *Ibidem*, respectivement p. 11 et p. 20.

³⁶² *Ibidem*, p. 55.

³⁶³ Suivant l'ordre des pages, sont concernés les poèmes suivants : « *(le retour d'avril)* », p. 13 et « *(cerisiers en fleurs)* », p. 14 ; « *(limite du silence)* » p. 16 et « *(eau et ciel)* » p. 17 ; « *(parmi les pins noirs d'Autriche)* » p. 26 et « *(parmi les pins noirs d'Autriche, 2)* », p. 27 ; « *(eau morte)* » p. 31 et « *(eau vive)* » p. 32 ; « *(aubépinés en fleurs)* » p. 55 et « *(id.)* » p. 56 ; « *(affleurements calcaires)* » et « *(affleurements, 2)* » ne se suivent pas strictement mais s'apparentent à un diptyque poétique, pages 68 et 70 ; et enfin, deux poèmes non titrés nous semblent fonctionner de manière duale, pages 73 et 74.

³⁶⁴ *Comme un léger sommeil*. *Ibidem*, pages 31 et 32.

³⁶⁵ *Ibidem*, « *(le retour d'avril)* », p. 13.

³⁶⁶ *Ibidem*, « *(cerisiers en fleurs)* », p. 14.

³⁶⁷ *Ibidem*, « *(limite du silence)* » p. 16 puis, « *(eau et ciel)* », p. 17.

³⁶⁸ *Ibidem*, « *(parmi les pins noirs d'Autriche)* » p. 26 et « *(parmi les pins noirs d'Autriche, 2)* », p. 27.

³⁶⁹ Tel est le titre du poème de la page 17.

³⁷⁰ Seuls quelques poèmes laissent sourdre un assombrissement. Il s'agit des poèmes « *(d'ici, même heure que hier)* » (p. 21) qui évoque l'appesantissement nocturne « au sol » et de « *(comme pris d'une peinture chinoise)* » (p. 29) qui fait état d'une angoisse de l'engouffrement et enfin du texte « *(horizon bouché)* » (p. 30, « La pluie bientôt sur nous/engraisillés »). Pour le reste, l'allègement est plénier, ou au plus teinté d'ambivalence.

³⁷¹ *Ibidem*, « *(au petit matin)* », p. 51 : « La langue / toujours levée avant toi. ».

³⁷² *Ibidem*, « *(au petit matin)* », p. 51 : « vent, mots, oiseaux chanteurs ».

« où s'engouffrer / au fond de l'horizon »³⁷³ ; soit le locuteur danse et vibre « entre [l]es mains » du vent, à « l'extrême bord » du vertige³⁷⁴. Dans son allant même, le promeneur retrouve ses appuis : c'est désormais à l'ardeur du sol qu'il emprunte sa vitalité. Parmi les « aiguilles et brindilles de pins », c'est « un feu » « prêt à reprendre » qui « activ[e] la marche »³⁷⁵ ; « (*parmi la rosée*) », ce sont les crépitements du givre sous les pas qui, musicalement, ravissent³⁷⁶ ; enfin, c'est à même le « ressassement des nids-de-poule, / cailloux déchaussés, creux, bosses » que « s'anime » le pas de l'énonciateur³⁷⁷. Ajoutons un dernier point aux précédentes remarques : tandis que, dans la première partie, les mots « défil[ai]ent clair³⁷⁸ » comme des galets emportés par le flux de l'eau ; c'est à même l'affleurement des pierres, des « plaies anciennes³⁷⁹ », des « Moignons, / molaires émoussées³⁸⁰ » que les mots de la seconde suite poétique viennent, « Pièce à pièce », coudre le silence³⁸¹.

En dépit d'une inflexion sensible, les « deux suites de poèmes brefs³⁸² » dialoguent par le jeu de répons des titres et des motifs. Par ailleurs, les échos intérieurs à chacune des parties engagent ici comme là un déploiement vibratoire. En somme, par-delà le cœur de « (*l'envers des mots*) », le rapport aux choses du monde implique un élan réitéré, chaque poème est une « enjambée » nouvelle, chaque poème jalonne « la même piste, la phrase, la plus simple, linéaire, essentielle³⁸³ » qu'est l'existence.

2.2.3.2. Entailles

Cinq années après la parution de *Comme un léger sommeil*, le recueil *Entailles* propose un autre type de charpente articulant poèmes en prose et en vers. La composition tripartite préside à l'enchâssement des poèmes en vers entre des poèmes en prose³⁸⁴, mais présentement, l'enjeu est d'analyser la labilité des démarcations entre les parties.

³⁷³ *Ibidem*, p. 76. En ce mouvement, le poème répond à l'« engouffrement » du poème de la première suite intitulé « (*comme pris d'une peinture chinoise*) » (p. 29).

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 52.

³⁷⁵ *Ibidem*, « (*parmi aiguilles et brindilles de pins*) », p. 58.

³⁷⁶ *Ibidem*, « (*parmi la rosée*) », p. 61 : « – Comme si clarines et clochettes...– »

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 75.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 34.

³⁷⁹ *Ibidem*, « (*affleurements, 2*) », p. 70.

³⁸⁰ *Ibidem*, « (*affleurements calcaires*) », p. 68.

³⁸¹ *Ibidem*, « (*affleurements, 2*) », p. 70.

³⁸² Quatrième de couverture du recueil *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*.

³⁸³ *Ibidem*, « (*l'envers des mots*) », « Midi en février », p. 47.

³⁸⁴ Les enjeux du « bord à bord » (*Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 97) entre vers et prose sont réservés pour la seconde partie.

Une structuration rigoureusement équilibrée

Les textes en prose « *Paysage brouillé* » et « *Le moindre accident de terrain* »³⁸⁵ encadrent l'ensemble principal intitulé « *Entailles*³⁸⁶ ». À un niveau inférieur, chacune des trois parties du recueil³⁸⁷ (ces parties ne sont pas titrées) s'ouvre par un poème en prose non titré et noté en italique et chacune comprend quinze poèmes en vers.

Les textes « *Paysage brouillé* » et « *Le moindre accident de terrain* » mettent en évidence un déplacement et une étrange enjambée : la « course³⁸⁸ » initiale du poète voulant « entraîner » le « Redéploiement³⁸⁹ » de l'étendue aurorale est finalement relayée par celle de l'ombre, « faisant retraite » face au redéploiement lumineux de l'étendue, et « enfourch[ant] à qui mieux mieux » les murets³⁹⁰. La foulée du promeneur est étrangement prolongée par celle de l'observateur s'épanchant dans l'étendue à la vitesse de la lumière. Alors que, dans la prose liminaire, l'étendue se laissait à peine saisir, le dernier texte évoque le battement systolique qui ramène l'étendue vers le locuteur, puis le battement diastolique selon lequel le « cœur » « commande » le déploiement de « l'espace »³⁹¹.

Les poèmes en prose qui initient chacune des trois parties ne sont pas titrés et sont écrits en italique. Chacun d'eux fait seuil, fait échos aux poèmes en vers, et répond aux autres poèmes-seuils. Ces poèmes-seuils engagent, en plus des répons, l'idée d'un battement respiratoire, faisant écho au texte final, « *Le moindre accident de terrain* ». Le premier de ces poèmes en prose³⁹² évoque la vibration de lignes de déploiement dans l'étendue (« liseré de brume », ligne de crête, « barre nuageuse », ligne d'horizon) ; dans le second³⁹³, la dernière phrase marque l'apparition subite d'une déchirure « à la saignée de l'horizon ». Dans le troisième texte³⁹⁴, les stries verticales dessinées par les fûts sont entrecoupées d'entailles lumineuses qui s'espacent de manière diastolique ou se resserrent en un battement systolique autour du locuteur³⁹⁵. Notons que, dans cette dernière partie, les poèmes convoquent plus

³⁸⁵ *Entailles, op.cit.* : « *Paysage brouillé* », pp. 9-10 ; « *Le moindre accident de terrain* », p. 75.

³⁸⁶ *Ibidem*, pp. 11-73.

³⁸⁷ La partie I s'étend entre les pages 15 et 33 ; la seconde, entre les pages 35 et 53 ; la troisième, entre les pages 55 et 73.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 10.

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 10.

³⁹⁰ *Ibidem*, « *Le moindre accident de terrain* », p. 75.

³⁹¹ *Ibidem*.

³⁹² *Ibidem*, p. 17.

³⁹³ *Ibidem*, p. 37.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 57.

³⁹⁵ Le poème commence ainsi : « Verticalement, de proche en proche, dans le calme aujourd'hui de la hêtraie, divisions et subdivisions élargissent et resserrent autour de moi l'espace. » (*Ibidem*, p. 57).

fréquemment les arbres et la forêt³⁹⁶. Ces poèmes font tous seuils en évoquant le déplacement d'entailles dans l'étendue, ils réfléchissent de manière spéculaire le dispositif architectural de l'œuvre : ils correspondent à des lignes de démarcation entre les parties, mais participent du déploiement kaléidoscopique des répons, de l'écheveau des répons autour de l'entaille.

Du fait de l'extrême cohésion isotopique, chaque poème, en vers, ou en prose, donne à voir l'une des lignes structurant le livre des *Entailles* : le déploiement textuel opère à la manière d'une ligne musicale au long de laquelle vibreraient toutes les notes, tous les poèmes-entailles. La tension entre continuation isotopique (l'entaille) et discontinuation (les parties) s'exprime autrement mais tout aussi fortement que dans les recueils quadripartites suggérant un déploiement saisonnier³⁹⁷.

Tous les poèmes entrent en résonance

Dans chacune des trois parties, les répons sont nettement focalisés autour de l'isotopie de la ligne, et rares sont les poèmes³⁹⁸ qui s'en émancipent quelque peu, en évoquant l'écriture³⁹⁹, l'absence de « tout paysage⁴⁰⁰ » ou encore l'effacement de la ligne au profit d'une dissémination de traits ou de points⁴⁰¹. Pour autant, ces textes font écho aux ensembles dans lesquels ils se trouvent, en s'inscrivant dans un fonctionnement en diptyque, ou en convoquant les choses privilégiées par l'auteur, c'est-à-dire le vent, les fleurs, la marche ou les débris. C'est à peine s'ils offrent un léger contrepoint.

Les lignes qui sous-tendent la vibration de l'étendue et la résonance du poème avec l'ensemble des autres textes se rapportent aux lignes du relief⁴⁰² (crêtes, entailles rocheuses),

³⁹⁶ Sept des quinze poèmes évoquent arbres ou forêt, dans leur texte ou leur titre (pages 61, 62, 63, 64, 65, 69, 71).

³⁹⁷ Les choix structurant *Entailles* vont de pair avec l'oblitération assez nette des variations saisonnières. Seuls cinq poèmes s'inscrivent précisément dans le cadre d'une saison ou d'un mois (II, pp. 46-47). En revanche, si les variations saisonnières ne constituent plus (contrairement aux recueils *Décalages*, *Pleines marges* et *Mon Murmure, mon souffle*) l'un des principes du déploiement du recueil, il n'en demeure pas moins qu'elles participent d'un certain nombre de répons, de retentissements entre poèmes. Par exemple, alors que, dans la seconde partie (p. 47), « le retour du froid » étouffe les « vocalises » d'une « [f]orêt comme ferveur éteinte, engourdie. », dans la troisième partie, la « [f]orêt ailée » est le cadre d'une effervescence confuse et « bruisse de toutes parts » (p. 64). La verdure du précédent poème (p. 63) aurait comme étendu son halo printanier ou estival. Dans *Entailles*, les variations saisonnières sont des fils discontinus qui n'assurent pas le déploiement des poèmes en vers mais qui enrichissent l'amplitude vibratoire des lignes autour desquelles gravitent les évocations poétiques.

³⁹⁸ Nous dénombrons six poèmes sur les quarante-cinq du recueil.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 33.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 73.

⁴⁰¹ Dans la première partie, « (*aubépine en mai*) » fait état de la dispersion de « mille têtes d'épingle » (p. 44). Le poème suivant ne donne à voir qu'un « brin de paille » (p. 45). La troisième partie débute par un diptyque poétique (pages 59-60) dispersant les points lumineux.

⁴⁰² *Ibidem*, pages 24, 25, 26, 41, 50, 51, 66 et 69.

aux lignes de déploiement ou de démarcation entre les éléments naturels (la rivière et ses rives⁴⁰³, le bandeau de brume⁴⁰⁴, les roseaux⁴⁰⁵, les arbres⁴⁰⁶). Les lignes dessinent encore des expansions chromatiques⁴⁰⁷ (les flux d'ombre, de lumière, les reflets), des ondoiements musicaux ou acousmatiques⁴⁰⁸ (les lignes sonores esquissées par les oiseaux, par la résonance de la cloche). Toutes ces lignes sont cinétiques du déploiement textuel aussi bien que des étendues évoquées ; d'un poème à l'autre, d'une partie à l'autre, leurs mouvements oscillent, se modulent et semblent au final constituer, pour reprendre la métaphore du pénultième poème en vers, comme une « écriture de neige⁴⁰⁹ » qui rejoue chaque fois « les pleins et déliés⁴¹⁰ » de l'étendue et du livre. La lecture suit aisément les capricieux méandres des démarcations de l'étendue, au gré de leurs déchirures et de leurs déplacements, ou à même les réitérations de tracés discontinus. Les partitions ne scindent pas un processus textuel organique : à l'instar de ces lignes qui, dans l'étendue, sont « frontière[s] nulle[s] » et « ne trace[nt] pas une ligne de démarcation⁴¹¹ », les parties ponctuent la traversée du recueil avec une régularité parfaite, de seize en seize poèmes. Comme elle ne se rapporte à aucune différenciation isotopique sensible, la partition du recueil répond structurellement à l'équilibre-déséquilibre du paysage tel que P. Chappuis le conçoit, en rapport avec la désignation chinoise : « *Montagnes & eaux* (compacité et fluidité, union du stable et de l'instable)⁴¹² ». Comme des parois de verre, les lignes de partition renvoient par un étrange reflet aux axes de symétrie qui articulent le haut et le bas de l'étendue, et qui, selon le principe de « structure d'horizon⁴¹³ » (M. Collot), structurent le poème. Ces axes peuvent être marqués par les ponctèmes blancs interstrophiques. La ligne d'horizon trouve un répondant au centre du texte, comme dans le poème en prose ouvrant la troisième partie⁴¹⁴, et comme dans certains poèmes en vers⁴¹⁵.

⁴⁰³ *Ibidem*, pages 21, 29, 30, et 31.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, pages 17, 26, 43, 48, 49 et 67.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, pages 21 et 22.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, pages 23, 42, 47, 61 et 64.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, pages 20, 27, 28, 46, 48, 49 et 63.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, pages 23, 24, 33, 40, 64, 65, 68, 70 et 71.

⁴⁰⁹ *Entailles. Ibidem*, III, p. 72 (poème non titré).

⁴¹⁰ « Creux et bosses / comme pleins et déliés », *Ibidem*, II, p. 41.

⁴¹¹ Premier texte, en prose, de la partie I, p. 17.

⁴¹² Ces mots de Pierre Chappuis amorcent le texte de la quatrième de couverture du recueil du livre.

⁴¹³ Dans *La poésie moderne et la structure d'horizon (op.cit.)*, Michel Collot recourt à la notion de structure d'horizon (à partir de Husserl) pour insister notamment sur l'intrication de la perception de l'espace, de la composition de l'imagination, et de l'écriture dans l'expérience poétique. Nous reprenons cette perspective pour rendre compte de l'ajustement entre l'appréhension des espaces de l'étendue et de la page.

⁴¹⁴ *Entailles. Ibidem*, III, p. 57. Le premier paragraphe concerne le sous-bois ; le second le « Haut », la « vrillette ascendante d'un chêne. ».

⁴¹⁵ Le ponctème interstrophique du poème de la page 59 marque l'impossible distinction entre éclats célestes et « Étoiles diurnes » au sol. À la page 61, le ponctème entre la seconde et dernière strophe du poème distingue

Enfin, le déploiement interne des parties met en jeu des textes pivots : « les pièces initiale et finale du livre ou de chacune des parties » et « celles devant prendre place au milieu.⁴¹⁶ ». De fait, il apparaît que les pièces centrale et finale des trois parties sont des lieux privilégiés pour dire l'affrontement à l'abîme. Les huitième et quinzième poèmes de la première partie signalent des entailles qui brisent la voix poétique, marquant les soubresauts du cœur⁴¹⁷ : la parole est « coupée » en deux (comme la montagne)⁴¹⁸, elle ne peut dire la voix de « haut feuillage » parlant le vent⁴¹⁹ (« Muets à ma langue »). Au centre⁴²⁰ de la seconde partie, les ombres aurorales sont singulièrement associées à la mort⁴²¹. À la fin du recueil, la précarité de la parole poétique est rapportée à une neigeuse « écriture » déjà absorbée par un soleil⁴²² qui contraint finalement l'énonciateur à fermer les yeux, et clore le livre⁴²³.

Les ensembles intérieurs aux parties

Les répons permettent encore de structurer des ensembles résonnants dans chacune des parties. Quelques exemples viendront illustrer cette technique d'arrangements poétiques. À partir des deux poèmes liminaires de la partie I⁴²⁴, expliquons comment fonctionne le dépliement vibratoire, « l'éventail⁴²⁵ » textuel du livre :

<p>Ombre encore endiguée, entaille dans le jour finissant.</p> <p>Débordera.</p> <p>Rivière convoyeuse de la nuit.</p>	<p>Scintillante, elle respire :</p> <p>plaie tôt effacée.</p> <p>Telle – l'eau – le jour – droite, mince égale l'œuvre d'un tranchant.</p> <p>Miroir brisé net.</p>
--	---

l'illumination des trembles et « Au-dessus / l'émiettement du ciel ». Par ailleurs, le poète évoque (les deux premières strophes) l'expansion chromatique de la verdure avant de pointer (dernière strophe) « en contrebas » l'engouffrement funeste (p. 63).

⁴¹⁶ *Le Biais des mots, op.cit.*, « L'imposition d'un ordre », pp. 128-129.

⁴¹⁷ Pierre Chappuis fait référence à cette expression du choc intérieur dans « Couper la queue » où il se réfère à Marina Tsvetaeva (« une voix qui se brise »), in *La Preuve par le vide, op.cit.*, pp. 133-134.

⁴¹⁸ *Ibidem*, I, p. 26.

⁴¹⁹ *Ibidem*, I, p. 33.

⁴²⁰ Sont désignés les huitième et neuvième poèmes.

⁴²¹ Dans le huitième poème (p. 46), le lac auroral est un « miroir aux lueurs mort-nées » et dans le neuvième poème, la forêt renvoie l'idée d'une « ferveur éteinte » (p. 47).

⁴²² Le quatorzième poème (p. 72) établit une équivalence entre le toit où fond la neige et la « page » d'un « Poème en haillons ».

⁴²³ Dans l'ultime poème, les « Paupières » sont « closes », et la page devient le « Substitut de tout paysage. »

⁴²⁴ *Ibidem*, I, pages 19 et 20 (poèmes non titrés).

⁴²⁵ *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 129.

Dans le poème de gauche, le troisième vers correspond à l'enjambement nocturne, il traduit le soubresaut de l'anticipation, de la promesse. Dans le dernier vers, l'entaille engage un mouvement de protention⁴²⁶ : elle est la figure cinétique, le courant de sens convoyant le lecteur vers le poème ultérieur. Et pourtant, dans le poème suivant, c'est l'ondoiement de sa disparition qui sous-tend le déploiement textuel. Sa vibration respiratoire (premier vers) est affirmée de manière presque concomitante avec son évanouissement (deuxième vers). Puis, avec le déplacement initié par « Telle » (déplacement attendant à la fois d'une comparaison et d'une indétermination), l'entaille, bien qu'« effacée », déploie textuellement sa résonance : elle se dédouble, miroite, se renverse, se prolonge dans le jeu des tirets, avant que le poème ne soit « brisé net », et ne marque la fin d'un fonctionnement poétique dual.

Le second exemple se rapporte à un ensemble de trois poèmes⁴²⁷ :

<p>Ligne née du vent. (quel ruisseau, enfoui, qu'elle borderait – ou brode ?)</p> <p>Barrière, non barrage étroit, grelottant : la neige l'ignore partout franche de servitude.</p> <p><i>(roseaux perdus dans la plaine hivernale)</i></p>	<p>Cette avancée : une harpe de roseaux.</p> <p>De flux en flux à peine elle s'agite, gagnant le large.</p> <p>Dans le jour, sans le rompre, – étroit son sillage – va.</p>	<p>Appels, répons relayés de trille en trille sur son parcours.</p> <p>Bornage qu'irrité, sans management, le vent bouscule</p>
---	---	---

Contrairement aux précédents exemples, le déploiement vibratoire de ces poèmes ne résulte pas d'une respiration du temps, du battement jour/nuit, mais plutôt de glissements et de chevauchements. L'extrême resserrement autour de l'isotopie de la ligne convoie le lecteur d'un élément à l'autre (l'air, la terre, l'eau), d'un domaine à un autre (l'hydrographie, la topographie, les délimitations de possessions, le son, l'imagination), d'une manière à une autre : la ligne suppose un déploiement, une entrave, une fuite ou encore elle est une ligne sonore. Ce sont ces glissements, qui d'un vers à l'autre, d'un poème à l'autre, créent une logique vibratoire : toutes les lignes, d'étendue et d'énoncé, sont « [a]ppels et répons ». Dans le premier poème, le déploiement de la ligne traverse l'imaginaire du cours d'eau, son recouvrement et son inexistence, sa visibilité et son invisibilité, sa délimitation et son expansion ; puis elle intéresse la topographie ; et enfin, avec le titre, le glissement est d'ordre paronymique, entre « ruisseau » et « roseaux ». Le titre du premier texte instaure un fil, un

⁴²⁶ L'« effet protentionnel » porte le lecteur à tendre vers un prolongement (Garelli, Jacques, « Qu'est-ce que la phénoménologie? », in *La liberté de l'esprit*, n° 14, Paris, Hachette, hiver 1986-1987, p. 48).

⁴²⁷ *Entailles*, *op.cit.*, I, pages 21, 22 et 23.

reliement avec la « harpe de roseaux » du poème suivant, d'autant plus que ce texte débute par un démonstratif dont la valeur sémantique oscille entre valeur déictique, valeur anaphorique* si l'« avancée » est celle des roseaux du titre précédent, et valeur cataphorique* : à la ligne des roseaux du poème précédent, répond un ensemble de lignes ondoyantes, qui ne tient peut être des roseaux que métaphoriquement, et qui donne à entendre également le sifflement du « vent » soufflant dès l'ouverture du premier texte. Telle est l'une des lectures suscitées par la métaphore de la harpe : de fait la ligne vibratoire s'éloigne dans une étendue élargie à l'empan du « jour ». Or, cette « ligne » sonore est aussi celle qui se déploie au début du troisième poème, évoquant un « flux et reflux » sonore, sous la forme d'« Appels et répons ». Parallèlement, le « sillage » renvoie à l'élément de l'eau et à l'idée d'une trace blanche rappelant le « ruisseau » et la neige du premier texte.

Enfin, dans le dernier poème, le « sillage – / va », s'épanche, de « trille en trille » : c'est une « Ligne née du vent » (premier poème), agitée par le « flux et reflux » (deuxième poème) du vent qui, cette fois encore, contrarie la fixité des lignes de déploiement textuel : ce n'est ni « Barrière, non barrage » (premier poème) mais « bornage ». Comme dans le domaine maritime, le bornage désigne une navigation côtière, l'évocation du « sillage » dans le second poème trouve peut-être là un répons.

Dans l'espace paysager, comme dans l'espace du livre, l'écheveau des lignes est caractéristique de la volonté de Pierre Chappuis de mettre en évidence les fils qui entrelacent l'étendue, le poème, et le tissu labile et musical de l'œuvre.

2.2.3.3. Dans la Lumière sourde de ce jardin (2016)

La structure du livre repose sur six parties qui ne sont fondées ni sur le jeu des saisons⁴²⁸, ni même sur un découpage d'ordre chronologique. La première et la sixième sont constituées d'un unique poème : « *Déversoir du temps*⁴²⁹ » et « *Tant homme que pierre, sol, que frondaison*⁴³⁰ ». Le livre s'ouvre sur l'implacable oppression de l'écoulement du temps, et il se referme sur un jardin, celui de Cézanne, où il devient possible d'« envisager »

⁴²⁸ L'été engage l'épanouissement des pins du second poème « *Sombre et touffu* » ainsi que, dans le dernier poème, l'atmosphère colorée du jardin de Cézanne, dans lequel il s'agit d'envisager, avec le plus d'allègement possible, « son propre effacement », celui du poète comme celui du lecteur (« vous, moi, le vieillard que je suis »). Par contraste, l'hiver, dans « *Zone franche* », « *splendidement embrasse tout* » (p. 22). De manière comparable, les mouvements de lumières et des reliefs initiés par « l'hiver en camp volant » porte à la réjouissance l'énonciateur de « *Entrée dans l'hiver* » : « Nous, dans le mouvement, joyeux » (p. 46). Les variations saisonnières font donc écho aux variations thymiques mais ne sous-tendent pas, structurellement, le déploiement des poèmes.

⁴²⁹ Dans la lumière sourde de ce jardin, op.cit., I, « *Déversoir du temps* », pp. 9-10.

⁴³⁰ Dans la Lumière sourde de ce jardin. Ibidem, VI, pp. 53-54.

favorablement « son propre effacement »⁴³¹. Quant aux quatre autres parties, elles comportent toutes trois poèmes dont l'articulation ménage à la fois des effets de répons en interne et des effets d'ouverture sur la partie suivante. Par ailleurs, la labilité de la structure de l'œuvre repose sur la mise en tension et sur l'alternance de mouvements thymiques d'angoisse et de renversements favorables, tant au cœur des parties que d'une partie à l'autre. L'ambiguïté de l'allégement final dans un face à face avec la mort marque l'oscillation tonale propre au recueil.

Le fonctionnement ternaire des quatre parties centrales

Le fonctionnement ternaire permet à l'auteur de travailler sur le dynamisme des démarcations de parties : entre deux des trois poèmes s'instaurent un certain nombre d'affinités tonales tandis que l'un d'eux ménage un déplacement, un effet de décalage qui entre en résonance néanmoins avec l'un des poèmes (ou les deux) de la partie précédente ou (et) suivante. Ainsi, le parfait équilibre architectural de l'ensemble du livre peut-il donner à penser à un déploiement en « éventail », à un « mouvement ondulatoire »⁴³².

Considérons le cas de la deuxième et de la troisième partie :

II	III
Sombre et touffu (p.13)	Zone franche (p.21)
Barque ou gondole (p.15)	Si Scelsi (p.24)
L'un de nous (p.17)	Violoncelle seul (p.26)

Les poèmes « *Sombre et touffu* » et « *L'un de nous* » évoquent l'un et l'autre une étendue, un lieu. Dans le premier poème⁴³³, le locuteur est confronté à l'« impossible » saisie de l'expansion labyrinthique d'une étendue forestière qui s'obscurcit, mais pour se résoudre dans une « Tumultueuse immobilité ». Dans le troisième poème, l'étendue est tout aussi inquiétante puisqu'un bloc de pierre⁴³⁴, ou un « blockhaus », ou un « tombeau », s'avance dans la forêt, porté par le flot de verdure : un « écho » inassignable voué à l'angoisse de la perte et, parallèlement, la nuit s'épanche. Ces deux poèmes s'apparient, de par leur cadre forestier, et parce qu'ils conduisent tous deux à la nuit. Seulement, ils ne constituent pas des poèmes strictement répondants : l'étendue forestière du premier texte offre un épanchement ambigu quand l'étendue du troisième poème est plus nettement polarisée par une dimension hallucinatoire et morbide. Au cœur de cette partie, le poème « *Barque ou gondole* », écrit « en

⁴³¹ L'étude intitulée *Des figures envisageant l'abîme* permettra de revenir sur ce poème en 2.1.1.2. Un lyrisme sympathique.

⁴³² *Le Biais des mots*, op.cit., « L'imposition d'un ordre », p. 129.

⁴³³ Cf. *supra*, *Motilité haptique du regard*, p. 140 sqq.

⁴³⁴ Le bloc rocheux réapparaît au début du poème « *Minéral amphigouri* », *Ibidem*, p. 37.

écho à *La Lugubre gondole* » de Franz Liszt⁴³⁵, déploie une étendue purement acousmatique. Il crée donc un effet de rupture par rapport aux deux autres poèmes ancrés sur l'évocation d'un paysage : le contraste est radical par rapport au premier texte, il est moins vif par rapport au dernier, faisant intervenir un « écho » menaçant semblant relever de l'acousmate. Mais, le poème amorce un fil qui sera déplié dans la partie suivante.

En effet, dans la troisième partie, deux poèmes, dont les titres sont inscrits en caractères gras, relèvent fondamentalement de l'expansion acousmatique : le dernier est absolument coupé d'un ancrage dans l'étendue tandis que le précédent est associé à l'image du flux et reflux de l'eau, faisant ainsi écho à « *Barque ou gondole* ». Quant au poème liminaire, il présente un locuteur qui s'immerge favorablement dans une étendue forestière hivernale. Il renvoie au cadre forestier des poèmes de la partie précédente et, plus particulièrement encore, à l'épanchement du locuteur de « *Sombre et touffu* », mais à cette différence près que le labyrinthe forestier est prolongé, dans « *Zone franche* », par une expansion dont le versant est musicalisé⁴³⁶, acousmatique, mobilisant « (*ouïe autant que regard*)⁴³⁷ ».

L'agencement des poèmes concilie l'équilibre et le déséquilibre. La partition permet de créer des mouvements ternaires dynamiques à l'intérieur des parties et aussi de ménager entre les parties des processus d'enchaînement puisque ces relations internes se modulent diversement selon les parties. À ces choix s'ajoutent encore les lignes de tensions qui se déploient dans l'ensemble du livre, suggérant encore davantage l'idée d'un déploiement vibratoire.

Oscillations tonales, le déploiement vibratoire du livre dans son ensemble

Entre les première et dernière parties, les poèmes déploient deux lignes de résonance. La première a trait au vacarme, au ressassement, au funeste acousmate du déversement du temps, elle retentit dès le poème liminaire ; la seconde fait vibrer un labile « redressement à la verticale⁴³⁸ ». Ce dédoublement caractérise le dépliement de tous les poèmes, hormis le poème liminaire. Il marque, nous l'avons vu, les relations ternaires au cœur de chacune des parties. L'enjeu de ce passage n'est pas de recenser toutes les tensions occasionnées par ces lignes de

⁴³⁵ Dans *la lumière sourde de ce jardin*, op.cit., « Notes », p. 55.

⁴³⁶ Dans *la lumière sourde de ce jardin*, op.cit., « Zone franche », p. 22 : « Des colonnes, des sons, une forêt de sons flûtés [...] ».

⁴³⁷ Ibidem.

⁴³⁸ Ibidem, V, « À terme peut-être », 1, p. 44.

résonance, mais de privilégier quelques références permettant de rendre compte de la cohésion et de la vibration dynamique de l'ensemble du livre.

La veine acousmatique de la rumeur implacable du temps, de l'engouffrement, irrigue la plupart des poèmes, en mode majeur ou en mode mineur. Dans la seconde partie, c'est le poème médian « *Barque ou gondole*⁴³⁹ » qui fait retentir l'ondolement lugubre d'une « phrase musicale⁴⁴⁰ » qui alternativement s'éloigne ou transporte plus avant le locuteur dans l'obscur. De par sa labilité même, l'embarcation ne rejoint pas pleinement l'image de la barque de Charon : elle n'a « pas de destination » et, alternativement, elle apaise ou oppresse. Reste que son battement obscur laisse surgir au cœur du texte l'insoutenable rumeur de la mort ou de l'angoisse : « Tornade, tumulte, Oreille, tête explosent.⁴⁴¹ ». Sur un mode mineur, la menace retentit sous forme d'un « écho » de voix, glaçant⁴⁴², dans « *L'un de nous* ».

Dans la troisième partie, les poèmes acousmatiques « *Si Scelsi*⁴⁴³ » et « *Violoncelle seul*⁴⁴⁴ » font retentir la terrible rumeur, en mode mineur pour le premier titre, en mode majeur pour le second. Dans « *Si Scelsi* », l'acousmate est lancinant. Parallèlement au travail du compositeur Giacinto Scelsi⁴⁴⁵, le poète démultiplie et fait résonner des phonèmes très proches : [si], [sɛ], [sy], [sɔ̃], [sə], [sã], [su], [so], [s]), ajusté au « clapotis » de l'eau⁴⁴⁶, sauf au moment où (comme dans « *L'un de nous* »), un « son aigu explose ». Dans « *Violoncelle seul*⁴⁴⁷ », la rumeur obscure resurgit sous forme d'un étrange « martèlement⁴⁴⁸ », d'un raclement ou d'un « ruissellement⁴⁴⁹ » pierreux : elle vient rappeler la « machinerie géante » du « *Déversoir du temps* »⁴⁵⁰.

Dans la quatrième partie, le premier poème, « *Torrent, cette foule*⁴⁵¹ », fait entendre à nouveau la rumeur de la mort : c'est avec « rage, fracas, vacarme⁴⁵² » que retentissent les images des fléaux conduisant les hommes au chaos. Sur un mode mineur, la détresse de la figure de « *Jacquemart* » fait résonner dans l'immémorial un bruit de « ferraille » et

⁴³⁹ *Ibidem*, II, « *Barque ou gondole* », pp. 15-16.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 15.

⁴⁴¹ *Ibidem*, p. 15.

⁴⁴² *Ibidem*, II, p. 17 : « L'écho de sa voix, le vide l'étreint, qui pétrifie du coup nos propres voix. ».

⁴⁴³ *Ibidem*, III, « *Si Scelsi* », pp. 24-25.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, III, « *Violoncelle seul* », p. 27.

⁴⁴⁵ Compositeur et poète italien né le 8 janvier 1905 à La Spezia, mort le 9 août 1988 à Rome.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, III, « *Si Scelsi* », pp. 24-25.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, III, « *Violoncelle seul* », p. 27.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 27.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 27.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, I, « *Déversoir du temps* », p. 9. Le poème commence sur cette indication : « Orgues, non : ressassement brut. ». Puis, est évoqué le bruit de « Gravier, cailloux, sable [qui] s'engouffrent dans l'oreille ».

⁴⁵¹ *Ibidem*, IV, pp. 31-34.

⁴⁵² *Ibidem*, p. 31.

« d'os »⁴⁵³, quand la roche, dans son « *Minéral amphigouri* », fait sourdre une autre « rage », une autre « violence » géodynamique.

En contrepoint, la veine de l'allègement, qui, le plus souvent, retentit en mode mineur, trouve son point d'orgue dans la cinquième partie. Le locuteur du poème « *Sombre et touffu* » (II, 1) s'« égratigne » d'abord mais semble se glisser finalement dans la neutralité d'une « Tumultueuse immobilité⁴⁵⁴ » ; le locuteur de « *Zone franche* » (III, 1) s'épanche à la faveur de la subtilisation musicale de la forêt et celui de « *Si Scelsi* » (III, 2) se sent heureusement « reli[é] » à ce qui l'« environne ». Mais, ce n'est qu'au début de la quatrième partie que le locuteur-auteur aspire au « redressement à la verticale⁴⁵⁵ », l'espère, malgré tout, « ... À terme, peut-être – qui sait ?⁴⁵⁶ ». La tension vers l'allègement se prolonge dans « *Entrée dans l'hiver*⁴⁵⁷ » : les élancements réitérés du relief sont musicalisés⁴⁵⁸, appelant l'énonciateur à un « mouvement joyeux⁴⁵⁹ ». Enfin, dans le troisième poème, « *Ligne de crête* », le locuteur s'épanche et s'ajuste au déploiement respiratoire⁴⁶⁰ qui anime l'étendue.

Recoupant les deux lignes qui confèrent au recueil une dynamique vibratoire, le poème final engage une sorte de résolution musicale⁴⁶¹, les deux veines trouvant à se rejoindre. Plongé dans la vibration de chaleur et de verdure du jardin de Cézanne, le locuteur trouve la sérénité nécessaire⁴⁶² pour dévisager la mort, par portrait interposé (« vous, moi, le vieillard que je suis »⁴⁶³), pour l'« envisager⁴⁶⁴ » sereinement.

⁴⁵³ *Ibidem*, IV, « *Jacquemart* », p. 35.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, II, p. 14.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, V, 1, « *À terme peut-être* », p. 44.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 45.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, V, « *Entrée dans l'hiver* », pp. 47-48.

⁴⁵⁸ « Crêtes et courbes » vibrent, entremêlent leurs lignes de manière quasi mélodique : « [...] (telles, ou leur écho, des voix), se prolongent, à peine enneigés, multiples, successifs (voix matinales, timides jusque dans leur éclats, heureuses de leurs côtoiements juvéniles). », p. 46.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 46.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 49 : « Mienne, sereinement, une respiration sans heurts, accordée. ».

⁴⁶¹ La métaphore traduit l'idée que les dissensions entre les composantes précédentes s'atténuent finalement ou se déplacent. En musique, il s'agit d'un mouvement de seconde majeure ou mineure ou de demi-ton chromatique qui conduit un son, un intervalle ou un accord vers un autre en diminuant la tension mélodique ou harmonique.

⁴⁶² *Ibidem*, VI, « *Tant homme que pierre, sol, que frondaison* », p. 53 : « le calme au bord de l'émeute ».

⁴⁶³ Après avoir fait sourdre les mots d'Eugenio Montale (le bruit de la machine du « *Déversoir du temps* » mène le poète à emprunter les mots de « L'élan vital », puisé dans le *Carnet de poésie*, daté de 1972), d'Émile Verhaeren (la citation du poème « Les Nombres », « Je suis l'halluciné de la forêt des Nombres » est reprise dans « *Sombre et touffu* », p. 13), puis avoir fait entendre les bercements du compositeur Giacinto Scelsi (le poète associe sans « référence précise » (p. 55) « *Si Scelsi* » et « *Violoncelle seul* » au compositeur), Pierre Chappuis donne voix à Paul Cézanne. La première citation du peintre, « je me suis juré de mourir en peignant » est extraite d'une lettre de Cézanne à Émile Bernard datée 21 septembre 1906 ; la seconde provient d'une autre lettre (de Cézanne à Émile Bernard) datée du 15 avril 1904 : « La nature, pour nous hommes, est plus en profondeur qu'en surface, d'où la nécessité d'introduire dans nos vibrations de lumière, représentées par les rouges et les jaunes, une somme suffisante de bleutés, pour faire sentir l'air. ».

⁴⁶⁴ *Ibidem*, VI, « *Tant homme que pierre, sol, que frondaison* », p. 54.

Pour conclure

Dans l'ensemble des recueils, les partitions mises en œuvre par Pierre Chappuis fonctionnent de manière labile et dynamique. Qu'elles soient saisonnières, chronologiques ou d'ordre distributif (structurant l'alternance entre vers, prose et rubans textuels), les partitions mettent finalement en évidence des phénomènes de symétrie, de glissement, ou de prolongement. La tension entre partitions et échos répond au même enjeu que le déploiement processuel des recueils du *Cahier* ou de *Soustrait au temps* : créer l'idée d'un « mouvement ondulatoire⁴⁶⁵ ». L'articulation – le dédoublement, l'étirement et le resserrement – des lignes isotopiques et tonales contribue à suggérer l'idée d'un déploiement de motifs musicaux procédant par modulations et par combinaisons. La cohésion des œuvres repose sur des équilibrages entre discontinuité et continuité, soit autour d'une ligne unique comme celle des nuages ou des entailles, soit autour d'un enchevêtrement de lignes passant au-dessus ou au-dessous de la texture compositionnelle apparente.

En somme, tous ces choix interrogent l'impossible démarcation des échos et des résonances intérieures. Les répons marquent des inflexions qui, pour avoir été sensibles, ne sont pourtant pas réductibles aux choses, aux étendues ou aux saisons auxquelles elles ont pu être liées. Ainsi, leur démultiplication kaléidoscopique exprime le vertige de l'autre et du même, le vertige de la « *respiration du temps*⁴⁶⁶ » (Didi-Huberman).

L'extrême attention attachée à la rigueur des agencements ne doit pas surprendre dans la mesure où elle rejoint un questionnement majeur chez Pierre Chappuis. La poésie tient de la forme mais non d'une approche formaliste : la forme est paradoxalement la seule manière de « *Donner de l'informe*⁴⁶⁷ ». Par là, il faut entendre que, pour le poète, la poésie est « impalpable, toujours au-delà – en dehors » de ce qui a pris forme. La partition formelle doit donc souligner ce qui se trame en dessous, ou en deçà, c'est-à-dire une cohésion vibratoire, respiratoire, propre à faire naître des émotions chez le lecteur. Par conséquent, le travail sur la structure de l'œuvre aboutit à éclairer la part de l'obscur de ce qui se joue sous les démarcations structurelles apparentes.

⁴⁶⁵ *Le Biais des mots*, op.cit., « L'imposition d'un ordre », p. 128.

⁴⁶⁶ Didi-Huberman, Georges, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, op.cit., p. 40.

⁴⁶⁷ *Le Biais des mots*, op.cit., p. 80.

II-3. Des répons labiles mais structurants

Si les répons assouplissent les partitions, voire creusent leurs assises, ils n'en ont pas moins une vertu liante, notamment quand leur resserrement détermine dans les parties des ensembles de poèmes qui se suivent et fonctionnent en interaction. Impliquant une forte cohésion isotopique, ces ensembles que sont les diptyques⁴⁶⁸, les triptyques⁴⁶⁹ et les suites musicales⁴⁷⁰ offrent un contrepoint à l'apparent déploiement aléatoire des poèmes dans les recueils non fondés sur des parties. Selon l'auteur lui-même, non seulement, les répons « obéiss[e]nt à un jeu subtil d'échos et de rappels » donnant « vie » à l'œuvre⁴⁷¹, mais de surcroît, ils lui confèrent une « allure⁴⁷² ». La polysémie du substantif recouvre des conceptions convergentes. À la différence du terme de *rythme*, *allure* suggère, en relation avec la démarche du promeneur, une manière d'allant, ou une modalité de dépliement textuel. Ces ensembles se déploient selon une logique vibratoire (d'où le recours à la métaphore musicale), par prolongements, étirements, oscillations, revirements contrastants ou encore par surimpressions. Ainsi, ils tendent à alentir, à précipiter ou bien à réorienter brusquement la teneur et l'allure de la parole poétique. Ces changements d'allure créent des mouvements structurants, mais à un niveau inférieur, alors même qu'à l'échelle du livre, les répons poétiques forment les voûtes d'une « charpente » labile. L'enjeu est de rendre compte de la mise en œuvre, à différents niveaux, de ces répons structurants, car de leurs mouvements combinés procède l'allure générale du recueil.

Pour ce faire, seront d'abord examinés les principes dynamiques qui structurent les œuvres ne présentant pas de partition : *Distance aveugle*, *D'un pas suspendu* et *À portée de la voix*. À un niveau intermédiaire, à l'intérieur des recueils, qu'ils soient ou non composés de parties, nous observerons comment ces ensembles de poèmes fonctionnent de manière duale pour générer des inflexions d'allure dans le dépliement textuel. Enfin, à un niveau inférieur, nous distinguerons, au sein même de ces ensembles duaux, des allures, des dynamiques de retentissement, d'oscillation ou de résolution musicale.

⁴⁶⁸ Dans ces ensembles, les poèmes, tout en conservant une autonomie textuelle, fonctionnent aussi comme une composition en deux temps.

⁴⁶⁹ Le triptyque agence trois volets complémentaires, le troisième texte proposant une sorte de résolution musicale.

⁴⁷⁰ La suite musicale correspond à une composition en plusieurs mouvements, formée d'une succession de textes contrastants.

⁴⁷¹ *Battre le briquet*, *op.cit.*, « Relire, retoucher », pp. 32-33.

⁴⁷² *Ibidem*.

3.1. Dynamiques structurantes dans les recueils ne présentant pas de parties

Contrairement aux livres *D'un pas suspendu* (1994) et *À portée de la voix* (2002), le déploiement du recueil *Distance aveugle* (1974 et 2000⁴⁷³) n'est pas sous-tendu par la succession saisonnière⁴⁷⁴. En revanche, les trois livres présentent un « centre⁴⁷⁵ » rayonnant autour duquel les poèmes s'arrangent. Le sommaire⁴⁷⁶ de *Distance aveugle* présente les titres sur deux colonnes : suivant l'ordre des numéros de page, la colonne de gauche se lit de haut en bas et celle de droite, de bas en haut⁴⁷⁷. Sous ces deux colonnes, entre elles deux, le titre « *Château de cartes au matin* » constitue un étrange piédestal : le dispositif donne à voir l'équilibre fragile de la « charpente » du livre. Le poème central de *D'un pas suspendu* constitue également un pivot dont la précarité est soulignée par le titre « *Ruines*⁴⁷⁸ » ; parallèlement, le titre éponyme « *À portée de la voix*⁴⁷⁹ » place la labilité de la parole au cœur du recueil *À portée de la voix*. Toutefois, l'agencement dual des poèmes prime dans *Distance aveugle* alors que les deux autres recueils sont davantage marqués par la mise en œuvre des diptyques, triptyques et suites musicales.

3.1.1. La mise en regard des poèmes dans *Distance aveugle*

La cohésion d'ensemble du livre s'instaure autour de la quête de la joie ; les inflexions de la démarche du locuteur textuel ressortissent aux étendues traversées et aux modulations des interactions entre veille, rêverie, et réminiscence. Les répons entre les poèmes impliquent les isotopies de la chambre ou de l'immersion dans l'étendue, celles de l'obscurité ou de l'éblouissement, du soulèvement ou de la pénétration, celles du flottement, de la dérive ou de

⁴⁷³ L'édition dernière fera référence : *Distance aveugle*, *op.cit.*.

⁴⁷⁴ Le livre *D'un pas suspendu* s'ouvre sur la reverdie printanière (« *Les mots, leur reverdie* », p. 11 et « *Aval* », p. 16 en donnent des indices manifestes). L'été est marqué par « *Guirlande d'août* » (p. 36) et « *Bannières du couchant* » (p. 40) tandis que les feuilles mortes de « *Fuite, dérobade* » (p. 51) rapportent à l'automne. Quant à l'hiver, il s'installe avec « *Sur sa pointe* », à partir de la page 56. Le recueil *À portée de la voix* commence par emporter le lecteur au cœur de l'hiver (« *Ou bien laurier* » et « *Joyeuse, ascendante* », pages 8 et 9). Puis, la « *Toupe multicolore* » (p. 17) rend le « printemps soudainement moins improbable ». Le déploiement printanier est indiqué par « *Avril, embellie* » (p. 21) mais il faut ensuite parcourir une vingtaine de pages pour que les poèmes « *À distance* » et « *Du même belvédère encore* » (pages 39-40) plongent le lecteur au cœur de l'été. Enfin, ce sont les poèmes « *Sur le qui-vive* » (p. 43), « *Chemin refait en sens inverse* » (47) qui livrent les prémices du « *Cortège d'automne* » (p. 48).

⁴⁷⁵ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, pp. 128-129 : « De là, à partir du centre, un agencement des poèmes plus ou moins appelés à se répondre, se correspondre à distance deux à deux. De là, comme s'ouvre et se referme un éventail, un rayonnement, une sorte de mouvement ondulatoire [...] ».

⁴⁷⁶ *Distance aveugle*, *op.cit.*, p. 125.

⁴⁷⁷ Nous analyserons plus précisément les enjeux structuraux que recouvre cette présentation.

⁴⁷⁸ Le recueil comprend soixante et un poèmes, « *Ruines* » est le trente et unième (p. 39).

⁴⁷⁹ *À portée de la voix*, *op.cit.*, p. 33. « *À portée de la voix* » est le vingt-sixième poème des cinquante-deux compris dans le livre.

la marche. Ces deux aspects structurants spécifient le processus de déploiement vibratoire du recueil.

D'une part, la chambre est une manière de loggia, plutôt qu'une pièce fermée vouée à une intimité repliée sur elle-même. Dans ces deux premières phrases de « *Comme l'été* », la chambre figure l'intuition du foyer-lieu :

Quel lieu, quelle chambre sans mur que rien ne traverse ou n'habite ni même la fraîcheur ? Je dérive seulement plongé dans une eau lumineuse, la même limite jamais franchie.⁴⁸⁰

Le second point à préciser est que l'allant qui mène d'un pas à l'autre, d'un texte à l'autre, « d'une plage de silence à l'autre⁴⁸¹ » ou encore d'une image à l'autre⁴⁸², relève d'un avancement nul : « *L'égaré va de l'avant et il est au même point, il s'épuise en démarche, ne marchant pas, ne demeurant pas...*⁴⁸³ », précise le texte final.

C'est selon un fil discontinu que se déplie la textualité : elle « (*se rompt sans cesse, n'importe où se renoue*)⁴⁸⁴ » et la succession des poèmes crée parfois l'illusion d'une « *même séquence toujours répétée*⁴⁸⁵ », d'une « [m]arche nulle⁴⁸⁶ » qui, sans fin, « s'enfonce dans l'indistinct⁴⁸⁷ ». Certains « gestes lyriques⁴⁸⁸ » (Rabaté) ponctuent le recueil, qu'il s'agisse de l'éveil dans la chambre⁴⁸⁹, de l'attente⁴⁹⁰, de l'élan extatique⁴⁹¹, du cheminement⁴⁹² ou encore du glissement dans la dérive⁴⁹³. Nul diptyque poétique, nulle suite musicale* ne sont ménagés par l'auteur : rien ne vient alentir l'allure errante et capricieuse du locuteur-poète.

3.1.1.1. De la disposition des titres dans le sommaire

Comme dans nombre de recueils, les répons se démultiplient. Aux éléments déjà mentionnés, ajoutons toutes les choses autour desquelles le poète ne « fait que tourner⁴⁹⁴ », la forêt, la plaine, le verger, la montagne, le brouillard, les nuages, les oiseaux, les chemins et les

⁴⁸⁰ *Distance aveugle, op.cit.*, « *Comme l'été* », p. 63.

⁴⁸¹ *Ibidem*, « *Taillis, futaies* », p. 96.

⁴⁸² *Ibidem*, « *Image ou lieu* », p. 110 : « Un pas (l'écart), un autre pas. Un trille, un autre trille. ».

⁴⁸³ Deux textes non titrés, écrits en italiques encadrent l'ensemble des poèmes du recueil. Le dernier, que nous citons, se situe page 115.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, « *Le contraire d'une insomnie* », poème liminaire de la page 59.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, « *L'image première* », p. 62.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, « *Marche nulle* », p. 71.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, « *De brume et d'eau* », p. 76.

⁴⁸⁸ Au sens où l'entend Dominique Rabaté dans *Gestes lyriques*, c'est-à-dire des gestes dont l'impulsion provient autant du dehors que du dedans (Rabaté, Dominique, *Gestes lyriques*. Paris : José Corti, 2013, p. 14), et dont la vocation vise à l'illimité (*Ibidem*, p. 18). Voir le glossaire p. 204.

⁴⁸⁹ *Ibidem*, pages 70, 88, 95 ou encore p. 100.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, pages 78, 83 ou 90.

⁴⁹¹ *Ibidem*, pages 68, 69, 71, 77, 79, 98, 101, 103, 112 et 113.

⁴⁹² *Ibidem*, pages 68, 69, 71, 81, 82, 84, 92, 99, 102, 103, 107, 110.

⁴⁹³ *Ibidem*, pages 63, 65, 66, 68, 79, 81, 88, 88, 98, 101.

⁴⁹⁴ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, p. 157.

villages, forment un écheveau inextricable. Or, à cette dissémination profuse s'oppose le fonctionnement dual des poèmes, comme l'exhibe le dispositif du sommaire. Mais cet équilibre, ce contrepoint sont labiles car les poèmes répondants ménagent parfois des écarts très importants.

Présentés sur deux colonnes, les titres figurent un mouvement en vrille, se lisant d'abord de haut en bas pour la colonne gauche, puis de bas en haut pour la droite. La mise en regard de certains titres suggère le vertige qui s'empare du poète. Par exemple, le couple « *L'image première* » et « *Image ou lieu* » interroge le simulacre de l'image, signe d'une unité perdue ; les titres « *Jusque-là* » et « *Sans lieu ni date* » affirment le caractère inassignable du foyer-lieu ; le rapprochement entre « *Comme un premier feuillage* » et une « *Étincelle* » marque la renaissance printanière et la reverdie poétique.

La figure de la vrille que dessine l'agencement des titres dans le sommaire n'est pas un simple artifice car elle caractérise le déploiement textuel des poèmes, dont les miroitements structurants confèrent ainsi une coloration particulière à la charpente labile du livre. L'étude de deux ensembles duaux est privilégiée : le redoublement des poèmes « *Distance aveugle* »⁴⁹⁵ constitue l'une des clés de voûte du recueil, tout autant que les poèmes liminaire et terminal, « *Le contraire d'une insomnie* » et « *Pour les autres* »⁴⁹⁶.

3.1.1.2. Le déploiement en vrille des poèmes

Les deux poèmes « *Distance aveugle*⁴⁹⁷ » sont éloignés d'une dizaine de pages, ils réitèrent un même style d'immersion dans l'étendue, une même propension au vertige. Le locuteur s'engouffre dans l'étendue à la faveur d'un appel et se trouve immédiatement emporté dans un mouvement de rotation, comme si les solstices saisonniers répercutaient une sensation vertigineuse :

⁴⁹⁵ *Ibidem*, pages 80 et 92.

⁴⁹⁶ *Ibidem*, « *Le contraire d'une insomnie* », p. 59 et « *Pour les autres* », p. 113.

⁴⁹⁷ *Ibidem*, pages 80 et 92.

<p>Nuée, embrasement. D'un coup (<i>quel volet poussé ?</i>), j'entre dans l'aire de l'été. La terre elle-même soit ces brins envolés de toutes parts. Autour du village (<i>l'agitation, le bruit des tracteurs, des batteuses</i>) la même révolution s'accomplit. Déploiement (<i>ferveur, plaine brouillée de jour</i>), ordre fait ou défait lentement (<i>les andains⁴⁹⁸, les alignements de moyettes⁴⁹⁹</i>), gravitation lumineuse (<i>mais serrés l'un contre l'autres les champs se bousculent</i>), ardeur que règlent des rangées de peupliers en bordure des chemins. (<i>Égale ma passion, – et la distance.</i>)</p>	<p>J'entre d'un coup dans l'aire de l'hiver (<i>le soleil plongeant</i>), vallée aplanie et sereine que ferment les lieux élevés (<i>la neige, plateau tournant</i>). Marchant à pas rebondis, je vais par les chemins bordés de pieux et de palis, les miroirs de janvier à portée de la main. Bornage, étendue. Le froid m'investit, clair, neuf, large (<i>la blancheur seule régissant, aveuglante</i>). À fleur de neige, nervures d'un pays autre, émergeant (<i>hors de portée bientôt, les montagnes, les plateaux aériens</i>), éteules et semis plus ou moins rectilignes, plus ou moins contrariés par les ornières anciennes, des chars courent sous le vent.</p>
---	---

Dans la profuse et aveuglante dissémination de l'été (poème de gauche), le tournoiement et l'allègement résultent de l'écheveau des lignes de l'étendue et du tourbillon sonore des machines. L'accumulation, l'alternance entre les niveaux d'énonciation rendent compte de l'enivrement du locuteur. Seuls les élancements des « peupliers » donnent quelque assise au regard, déterminant et l'espace du foyer-lieu, et l'ampleur textuelle puisque le locuteur les mentionne en fin de poème. La rectitude des arbres est un point d'ancrage pour le regard et constitue l'axe d'équilibrage intérieur entre le désir de fusion dans l'étendue et la « distance », la lucidité. À « distance » d'une dizaine de pages, le second poème manifeste la même ivresse, le même appel d'air : à l'énoncé liminaire répond l'expression « Le froid m'investit ». L'enivrement résulte d'un tournoiement qui tient moins à la « révolution » de l'étendue qu'à son soulèvement : les hauteurs neigeuses forment un « *plateau tournant* », l'espace se délie, « émergeant » des lignes de l'étendue, et s'évase, s'épanche, « *hors de portée* » du regard. Le vertige tient d'un miroitement kaléidoscopique ainsi que de l'écheveau de la résurgence. Par rapport au premier poème, le mouvement opère en spirale : la réitération engage et un déplacement temporel, et un allègement, un soulèvement. Le redoublement de « *Distance aveugle* » est caractéristique de ces ressemblances multiples qui, d'un poème à l'autre, se répercutent, donnant l'impression que les chemins évoqués se démultiplient et que le locuteur, « toujours ramené aux mêmes virevoltes⁵⁰⁰ », « *tourne autour..., verbe sans complément ; il ne tourne pas autour de quelque chose, ni même de rien.*⁵⁰¹ ».

D'ailleurs, entre les poèmes liminaire et ultime⁵⁰², le déplacement est vibratoire. Au début du livre, du fond de sa chambre, entre veille et sommeil, le locuteur est appelé vers

⁴⁹⁸ Rangée d'herbe fauchée.

⁴⁹⁹ Groupe de gerbes disposées dans un champ de manière à éviter l'action des intempéries sur les récoltes et éventuellement pour faciliter la maturation du grain ou des graines.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, « *Le contraire d'une insomnie* », p. 59.

⁵⁰¹ *Ibidem*, texte final non titré, p. 115.

⁵⁰² *Ibidem*, « *Le contraire d'une insomnie* », p. 59 et « *Pour les autres* », p. 113.

« une clairière » tandis que, parallèlement, le « chant d'une flûte » s'exalte jusqu'à lui. Dans ce battement entre épanchement et aspiration de l'étendue, le locuteur s'éprouve vertigineusement, « toujours ramené aux mêmes virevoltes ». Dans l'ultime poème, la chambre est déhiscente au point de s'évanouir, et le locuteur s'exalte dans le « vent léger », « [d]ans le soleil. Dans la joie » qui subsume tous les lieux précédemment évoqués, tous ceux à venir (« Tant d'autres lieux aussi »). Le vertige est ascensionnel, la répétition opère par allègement, pour figurer une vrille.

Se miroitant deux à deux, de part et d'autre du poème-pivot « *Château de cartes au matin* », les textes confèrent au recueil une dynamique étonnante qui concilie dépliement et repliement. Comme nombre des évocations reposent sur une immersion et/ou un allègement, les échos textuels font ressortir l'ardeur enivrante qui conduit le locuteur à tourbillonner sur lui-même.

3.1.2. Des répons à distance dans D'un pas suspendu et À portée de la voix

Dans ces deux recueils de poèmes en prose, les répons ne dessinent pas une structuration en vrille. En revanche, des ensembles se démarquent, sous formes de diptyques et de suites musicales, que nous étudierons ensuite. L'enjeu de ce passage est d'expliquer comment certains gestes ont pour fonction de déployer les poèmes et de ponctuer la démarche poétique. Avec le recueil *D'un pas suspendu*, le mouvement fondamental est celui du « pas comme un jour, un élan après l'autre⁵⁰³ », de l'enjambée consistant à glisser* sans laisser trace au sol⁵⁰⁴, en privilégiant le hasard, le caprice⁵⁰⁵. L'écheveau du recueil pointe donc la « Place d'avance faite aux parcours à venir, de soir en soir, déplacés, [et qui] se recourent.⁵⁰⁶ ». L'autre geste lyrique majeur est celui de l'attente de l'illumination de l'aube⁵⁰⁷ ou de

⁵⁰³ Pierre Chappuis sur la quatrième de couverture de *D'un pas suspendu*, *op.cit.*.

⁵⁰⁴ La volonté de passer sans marquer l'étendue est réaffirmée à de nombreuses reprises : p. 12 (« au sol, les pas ne laissent pas de traces. »), p. 14 (« un pas d'ombre qui ne dérange rien, ne défait pas la blancheur de la nuit, ne donne pas quittance du chemin parcouru »), p. 21 (« À peine effleure-t-on la cime des arbres »), 49, 63, 64, 69, 10.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, p. 20 (« *Vadrouilleur, non sourcier* ») ; p. 25 (« Allées et venues ») ; p. 26 (« par hasard ») ; p. 28 (« Mon pas, mon souffle ») ; p. 39 (« *mêmes détours, mêmes méprises* ») ; p. 54 (« Place d'avance faite aux parcours à venir, de soir en soir, déplacés, ils se recourent. ») ; p. 63 (« Tant s'en faut que mes pas, à travers champs, n'aient, au fond de la combe, marqué le crépi de la nuit, encore intacte. ») ; p. 69 (« sur le chemin de neige : trace, la sienne, bientôt incertaine, tout comme, en aval, celle de mes propres pas. »).

⁵⁰⁶ *Ibidem*, p. 54.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 9 (« l'aube soit mon lieu, ma transparence, horizon nu »), p. 18 (« avant de retrouver l'aube »), p. 19 (« ne vue de quelle cérémonie ? »), p. 21 (le titre du poème est « Soleil levant »), p. 22 (« avant l'or, avant les cors et les cuivres dont les crêtes déjà tirent orgueil »), p. 23 (avec le titre « Première heure »).

l'immensité⁵⁰⁸. En ce sens, le travail de P. Chappuis répond nettement à cette idée, défendue par Dominique Rabaté, que la poésie moderne vise une « gestualité illimitée », la gestualité de ce « frayage » étant à la fois préservée et révélée par la composition du recueil⁵⁰⁹. Précisément, le déploiement des textes répond à l'idée d'une discontinuation : il s'agit pour le locuteur comme l'auteur, « pour l'instant, [de] poursuivre⁵¹⁰ », « dans un oubli riche de l'épaisseur traversée⁵¹¹ ». De manière comparable, dans *À portée de la voix*, les répons engagent le geste lyrique du cheminement hasardé⁵¹², pourvu « qu'il reconduise à la lumière sans faille du matin⁵¹³ ». Mais encore, les répons procèdent d'autres spécificités, quand les rebonds, les ricochets⁵¹⁴ ou l'amuissement⁵¹⁵ des voix coïncident avec le déploiement de l'étendue. Conduites par l'eau, la lumière, les oiseaux et le pas, ces voix sont « à portée⁵¹⁶ », « à venir⁵¹⁷ », même en fin de recueil, et quand bien même le locuteur ne cesse de les ramener au centre de la parole poétique. Voilà ce que marque, structurellement, la place centrale accordée au poème « *À portée de la voix* ». Le recueil se veut un « *Miroir mobile* » postulant un « (*muet point d'équilibre*) »⁵¹⁸ où toutes voix « trouv[er]aient à se poser, se rassembler⁵¹⁹ ». La gestualité poétique qui fraye et déploie l'œuvre est celle qui « [à] force de variantes, de redites⁵²⁰ », cherche à « ne pas perdre le fil⁵²¹ ».

3.1.3. Des répons à distance, comme « coutures à grands points⁵²² » (D'un pas suspendu et À portée de la voix)

La métaphore de la couture est aussi, d'un point de vue structural, tout à fait signifiante. L'écheveau des répons entre les poèmes correspond aux battements respiratoires

⁵⁰⁸ *Ibidem*, « Source de l'hiver », p. 61 (« Le ciel, la neige dans le lit même de la rivière, promesse d'immensité ! »).

⁵⁰⁹ Rabaté, Dominique, *Gestes lyriques, op.cit.*, p. 18 : « Peut-être le lyrisme moderne, dans certaines de ses formes, rêve-t-il de cette gestualité illimitée : qu'en disant les choses ou en les imaginant, en les transportant dans un rythme qui saura les hisser loin d'elles-mêmes, l'expérimentateur des potentialités infinies saura en déplacer certaines, en préserver le frayage. ».

⁵¹⁰ *D'un pas suspendu, op.cit.*, « Sur la hauteur, salut ! », p. 69.

⁵¹¹ Pierre Chappuis sur la quatrième de couverture.

⁵¹² *À portée de la voix, op.cit.*, « Un pas inégal » p. 12 et « Des pas indécis » p. 31. Le cheminement engage encore d'autres poèmes, p. 11, 20, p. 28, p. 41 et p. 47.

⁵¹³ *Ibidem*, « Grand jour », p. 41 (derniers mots du poème).

⁵¹⁴ Sont concernés les poèmes des pages suivantes : 10, 15, 17, 22, 24, 27, 28, 31, 32, 34, 38, 44, 50, 52, 53, 55, 56, 58, 59.

⁵¹⁵ Ce qui regarde les poèmes des pages 12, 14, 25 et 33.

⁵¹⁶ Titre du livre mais aussi du poème situé au centre du recueil « *À portée de la voix* », p. 33.

⁵¹⁷ Poème répondant, intitulé « *Voix à venir* », p. 53.

⁵¹⁸ *Ibidem*, « *Miroir mobile* », p. 22.

⁵¹⁹ *Ibidem*, « *Voix à venir* », p. 53.

⁵²⁰ *Ibidem*, « *Sur le qui-vive* », p. 43.

⁵²¹ *Ibidem*, « *Pour l'instant* », p. 15.

⁵²² *Ibidem*, « *Cousu de fil blanc* », p. 57.

des recueils et les déplacements incessants des répons, leur refus du même, cousent l'œuvre « à grands points prompts à lâcher qui ne réunissent, ne rapportent rien à rien »⁵²³. D'un texte à l'autre, nulle superposition définitive, nombre de ressemblances mais pas de reconnaissance à l'identique : « rien de reconnu, ni d'inconnu, de semblable ni de dissemblable⁵²⁴ ». En somme, les répons brouillent la mémoire du lecteur. Pour reprendre l'un des titres du livre *À portée de la voix*, sa « *Mémoire [est] à mesure effacée*⁵²⁵ ». Les titres portent le lecteur dans le vertige oublieux d'un poème à un autre, et ce d'autant plus fortement que les répons se démultiplient entre les recueils.

Le poète, tel l'oiseau, « ne noircira pas l'eau, messenger de l'oubli⁵²⁶ ». En revanche, il traverse toutes manières de remous temporels, explorant la « perméabilité » d'un temps qui n'est « nullement enclin à *suivre son cours* »⁵²⁷. Parallèlement, dans le poème « *À portée de voix*⁵²⁸ », le locuteur se demande « quelle parole, même moindre, franchirait-elle sans sombrer » entre les deux rives ». Entre coupure et couture, la parole d'écho qui, d'un texte à l'autre, opère comme « *Démarcation de l'incertain*⁵²⁹ » nous permet « de nous appliquer à ne pas perdre le fil⁵³⁰ » d'un bout à l'autre du livre. À l'appui des deuxième, troisième et pénultième poèmes⁵³¹ de *À portée de la voix*, précisons comment le poète tisse le fil de l'oubli, entre le même et l'autre :

RENOUVEAU DU REGARD	OU BIEN LAURIER	LIBRE COMME L'AIR
<p>Première coloration de l'aube, intime, à fleur de peau. Premières caresses attendues, promises. Soudain l'éclatement.</p> <p>Roseaux, volière du jour.</p>	<p>Hivernale (<i>ses teintes : leur saveur dans la bouche, discrète, ou bien laurier</i>), est-ce la montagne qui peu à peu, allégée, s'élève ? Ou la première rougeur du matin.</p> <p>Déjà se dilue dans l'éloignement du rêve.</p>	<p>Matin : vacillement moindre.</p> <p>À peine rose, le jour (<i>tendresse avant toute refeuillaison</i>), la montgolfière du jour s'immobilise dans la fraîcheur.</p> <p>Sans attache, ne tient à rien, flottant (<i>ne plus toucher le sol, ou c'est tout comme</i>), tels, au-dessus de nos têtes, les trilles d'oiseaux invisibles.</p>

⁵²³ *Ibidem*, « *Cousu de fil blanc* », p. 57. Dans le recueil, d'autres poèmes développent l'isotopie de la couture, tels « *N'en pas revenir* », p. 13, « *Pour l'instant* », p. 15.

⁵²⁴ *Distance aveugle*, *op.cit.*, « *Autre matin* », p. 94.

⁵²⁵ *À portée de la voix*, *op.cit.*, « *Mémoire à mesure effacée* », p. 46.

⁵²⁶ *Ibidem*, « *L'oiseau à tire d'aile* », p. 7.

⁵²⁷ *Battre le briquet*, *op.cit.*, XIII, « *Horizon variable* », p. 151.

⁵²⁸ *Ibidem*, « *À portée de voix* », p. 33.

⁵²⁹ *Ibidem*, « *Démarcation de l'incertain* », p. 42.

⁵³⁰ *Ibidem*, « *Pour l'instant* », p. 15.

⁵³¹ *Ibidem*, pages 8, 9 et 58.

Les deux premiers poèmes se suivent et forment un diptyque dont nous analyserons spécifiquement le fonctionnement par la suite, quant au dernier, il constitue un répondant à distance. Tous réitèrent le geste lyrique de la rencontre aurorale, de la régénérescence, et de l'immersion sensuelle dans l'intimité de l'étendue. Leur mise en regard dessine d'étranges interactions. Les poèmes s'articulent autour de la netteté de l'étendue, de son expansion brutale et son affleurement sensuel d'une part, et autour de la vacillation, de l'introjection, de l'envol et de la disparition de l'autre (pour les deux derniers poèmes). Mais d'autres fils se rompent ou se tissent à distance. Par exemple, la « volière du jour » qui, dans le premier poème, marque la dissémination lumineuse et l'effervescence de l'étendue, s'exhale musicalement dans les « trilles des oiseaux » du troisième poème. L'expansion est désormais subtilisation et envol, les oiseaux, absents ou présents (dans le premier poème, les oiseaux retentissent dans les « roseaux » tandis que dans le dernier, « tels » oscille entre emplois adjectival et comparatif) déploient autrement une étendue qui, comme dans le deuxième texte, tend vers le « rêve ». En outre, quand dans le poème médian l'hiver appelle la verdure du « laurier », du laurier rose peut-être, dans le dernier, le jour promet une « refeuilaison », une reverdie printanière.

Les interactions entre ces poèmes sont caractéristiques ; les variations, retentissantes, ne sont pourtant pas réductibles. Cousues à « grands points », elles reconduisent la « Quête répercutée de l'Un »⁵³². Elles participent d'une labilité structurale dont le principe est qu'il n'est « Rien de hiérarchisé, rien de fixe là où les repères, sans attaches, ne cessent de se réorganiser entre eux.⁵³³ ».

3.1.4. Des rebonds d'un poème à l'autre pour dire la réitération d'un allant (D'un pas suspendu, Distance aveugle et À portée de la voix)

La réitération de l'allant sous-tend les recueils *Distance aveugle*, *D'un pas suspendu* et *À portée de la voix* et consiste d'une certaine manière à « Tenir le parti de tourner en rond⁵³⁴ ». De fait, « *Le sens de la marche*⁵³⁵ » (*D'un pas suspendu*) coïncide aussi avec un cheminement « *refait en sens inverse*⁵³⁶ », et « le passage d'un lieu à un autre⁵³⁷ » correspond parfois au

⁵³² *De l'un à l'autre*. Genève : La Baconnière / Arts, 2010, p. 99. La tension vers l'un sera abordée dans la troisième partie.

⁵³³ *Battre le briquet*, *op.cit.*, XIII, « *Horizon variable* », p. 151.

⁵³⁴ *De l'un à l'autre*. Genève : La Baconnière / Arts, 2010, p. 94. L'auteur ajoute : « Le cercle et ses dérivés, / amis de l'espace, porteurs de mouvement, / de vie et d'éternité. ».

⁵³⁵ *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, « *Le sens de la marche* », p. 20.

⁵³⁶ *À portée de la voix*, *op.cit.*, « *Chemin refait en sens inverse* », p. 47.

⁵³⁷ Citation liminaire de Jacques Dupin au début de *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, [p. 7].

passage d'un poème à l'autre, entre deux plages de silence⁵³⁸. Cette enjambée d'un poème à l'autre est notable dans les trois recueils, mais elle est plus fréquente encore dans *Distance aveugle*. Par exemple, dans le poème « *À la limite*⁵³⁹ », le locuteur chemine dans le brouillard entre les vergers, et au début du texte suivant, il est « [r]amené sur ce chemin horizontal [qui] longe un verger à la limite du brouillard⁵⁴⁰ ». Par ailleurs, dans la suite des trois poèmes « *Rut impérieux* », « *La chambre de midi* » et « *Éparpillement* »⁵⁴¹, le promeneur marche toujours dans les galets. Dans ce dernier exemple⁵⁴², l'ajustement entre la réitération de la marche et la démarche poétique est doublement travaillé :

AVEUGLE DANS LE BLANC	FAUX TÉMOIN
De nouveau contre le vent (<i>les stries au sol, l'empreinte des rafales</i>), la forêt en retrait à ma droite, je monte. Rebonds en tous sens. [...]	Je vais contre le vent d'ouest. La route, plus bas, s'enfonce dans le brouillard. Lent venir du coteau devant moi, et la forêt déclive à ma droite. [...]

L'indice de réitération, « De nouveau », est premier : le poème de gauche est déjà ancré dans la réitération. À cet égard, l'énoncé parenthétique est significatif, insistant sur l'effacement des traces du locuteur-promeneur. Par ailleurs, la phrase « Rebonds, en tous sens » traduit l'allègement poétique et renvoie au jeu structurant des répons textuels. Le rebond opère depuis l'amont du recueil et vers l'aval : le second poème réitère une démarche qui n'était déjà pas première. Les manières de rebonds varient incessamment : ainsi l'enjambée d'une page à l'autre⁵⁴³ correspond au passage d'un côté à l'autre d'une ligne de l'étendue, le locuteur choisissant « ce côté-ci où le froid a creusé ses ornières ».

3.1.5. La réitération de la parole poétique (D'un pas suspendu, *Distance aveugle* et *À portée de la voix*)

Les trois recueils déploient également des répons métapoétiques. L'élan réitéré de la démarche va de pair avec la discontinuation d'un « chant intermittent⁵⁴⁴ » ou d'une phrase poétique qui ne feraient que traverser le recueil, telle la promesse d'une

⁵³⁸ *Distance aveugle*. Paris : José Corti, 2000, « *Taillis, futaies* », p. 96.

⁵³⁹ *Ibidem*, p. 68.

⁵⁴⁰ *Ibidem*, « *La balance du jour* », p. 69. Ainsi commence le poème.

⁵⁴¹ *Ibidem*, respectivement pages 102 (« J'avance à même le vent sur les galets »), 103 (« Brassant les galets [...] je longe la grève ») et 104 (« Je marche dans les galets »).

⁵⁴² *Distance aveugle*, *op.cit.*, « *Aveugle dans le blanc* », p. 98 et « *Faux témoin* », p. 99.

⁵⁴³ Il faut tourner la page entre les poèmes « *Sans ornières* » et « *Un pas inégal* » dans *À portée de la voix*, *op.cit.*, pages 11 et 12. La citation est extraite du second poème.

⁵⁴⁴ *Distance aveugle*, *op.cit.*, « *Le jour, le quotidien* », p. 87.

« clairière future⁵⁴⁵ » : le locuteur entrevoit que « scintille, hachée ([son] impossible phrase)⁵⁴⁶ ». La marche réitérée est présentée comme un allant vers une rencontre toujours provisoire et précaire :

En marche vers nous de si loin (cette esplanade, ce vide), la même phrase sans cesse reprise, sans cesse se brisera-t-elle ?⁵⁴⁷

Le jeu des répons interroge la tension entre la discontinuité de la parole poétique et un déroulement sous-jacent⁵⁴⁸. Dans l'essai « *Horizon variable*⁵⁴⁹ », le poète insiste sur la ductilité temporelle (le temps étant « traversé, retraversé, déployé en tous sens ») pour la distinguer d'un éternel retour (« Non plus circulaire », précise-t-il). C'est à cette volonté de créer une respiration dans le temps que répond le procédé structural des échos : il vise, poétiquement, à enrayer le déroulement du recueil, afin de heurter autant que possible « *La chaîne des heures et des jours*⁵⁵⁰ », « *Le cours des choses*⁵⁵¹ ». Ce déroulement souterrain est lié à l'écriture aussi bien qu'à « l'image première, une, [qui] revient ; reviendra bientôt, refera source.⁵⁵² », ou au cycle saisonnier qui, telle la « *Toupie multicolore*⁵⁵³ », « Resurgi[t] » poursuivant « [p]eut-être souterrainement son avance vers [le] printemps ». Enjambant la pliure d'une page à l'autre, se disséminant d'un livre à l'autre, les répons impliquent un déploiement de la parole marquée « Tant [par la] dislocation que [par le] déploiement sans heurt⁵⁵⁴ ». Ainsi, les répons déforment les maillons de « *La chaîne des heures et des jours*⁵⁵⁵ » ; leur écheveau tresse la mémoire avec l'oubli, confondant parfois le geste de l'écriture avec celui de la désécriture. Le poème « *Hampes, jambages* » en donne idée, le poète évoquant des signes qui, comme des variantes, se multiplieraient et s'effaceraient à mesure :

Rebrassés (*manie d'écriture jusqu'à l'inanité*), brouillés aussitôt ou disparus, bazardés sans idée de retour, jamais sur la page des eaux ne prendront sens.⁵⁵⁶

⁵⁴⁵ *Ibidem*, « Clairière », p. 88.

⁵⁴⁶ *Ibidem*.

⁵⁴⁷ *D'un pas suspendu, op.cit.*, « Terrasses liquides », p. 29. La préoccupation est comparable dans le poème : « *Au gré de la marche* » (*A portée de la voix*, p. 59) qui se termine sur ces mots : « Sur quelles syllabes mes chevilles trébucheraient-elles ? La phrase – quelconque, de toujours – qui semble s'élever s'achemine en quête d'un sens, ignorante de son terme ».

⁵⁴⁸ Dans l'article « *Réitération dynamique* » (portant sur l'œuvre de du Bouchet), Pierre Chappuis écrit : « Cohésion, continuité. Y concourt la résurgence de thèmes comme ceux de la marche, de la route (même devenue source, même confondue avec l'étendue entière), du torrent (le lit du torrent) qui supposent toujours une avance. » (*Tracés d'incertitude, op.cit.*, p. 209). Or la dissémination du motif de l'eau dans les recueils est notable.

⁵⁴⁹ *Battre le briquet, op.cit.*, XIII, « *Horizon variable* », p. 151.

⁵⁵⁰ *D'un pas suspendu, op.cit.*, « *La chaîne des heures et des jours* », p. 26.

⁵⁵¹ *Ibidem*, p. 31.

⁵⁵² *Distance aveugle, op.cit.*, « L'image première », p. 62.

⁵⁵³ *À portée de la voix, op.cit.*, « *Toupie multicolore* », p. 17.

⁵⁵⁴ *Battre le briquet, op.cit.*, « *L'un et l'autre* », (note intégralement citée), p. 32.

⁵⁵⁵ *D'un pas suspendu, op.cit.*, « *La chaîne des heures et des jours* », p. 26.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, « *Hampes, jambages* », p. 49.

Mais, si l'œuvre parvient à « demeurer ouverte, aérée de l'intérieur⁵⁵⁷ », c'est parce qu'au jeu des répons s'articulent d'autres dispositifs propres à travailler sa « charpente ».

3.1.6. Des dispositifs d'entrelacements et d'enchâssements (À portée de la voix)

Les dispositifs en arches se démarquent des diptyques*, des triptyques* et des suites musicales* qui se déploient sur deux, trois, voire quatre pages, tout autant que de l'agencement contrastant qui anime le déploiement des textes, passant à *sauts et à gambades* d'un moment à un autre, d'un lieu à un autre, d'un motif à un autre. Sur un palier* intermédiaire entre celui des ensembles duaux et celui des parties, ou de l'ensemble de l'œuvre, le déploiement des poèmes répond parfois à des dispositifs d'appareillages fondés sur des entrecroisements ou des enchâssements. Notre objectif est d'expliquer comment ces dispositifs intermédiaires se délimitent et se définissent selon diverses dynamiques d'entrelacements. De leur équilibre dépend l'impression d'instabilité de l'ensemble de la « charpente » du recueil dont les voûtes se démultiplient. Reportons-nous par exemple à l'ensemble que constituent les douze poèmes situés alentour du texte-pivot « *À portée de la voix*⁵⁵⁸ ».

Les premier (« *Lointain*⁵⁵⁹ ») et douzième (« *Du même belvédère encore*⁵⁶⁰ ») poèmes embrassent les dix titres suivants : « *À l'embouchure de la rivière*⁵⁶¹ », « *Des pas indécis*⁵⁶² », « *Montagne invisible*⁵⁶³ », « *À portée de la voix*⁵⁶⁴ », « *Rivière exubérante*⁵⁶⁵ », « *Cabanon de vent*⁵⁶⁶ », « *Air, eau, feu*⁵⁶⁷ », « *À vol d'oiseau*⁵⁶⁸ », « *Rivière toujours, ses attributs*⁵⁶⁹ » et « *À distance*⁵⁷⁰ ». L'ensemble est nettement dessiné par les répons entre les premier et dernier textes : l'acuité du locuteur est tournée vers un orage, « absent, décentré, tangent, imprévisible⁵⁷¹ » (12) qui sera « peut-être bientôt sur nous⁵⁷² » (1). Divers points de reconnaissance, des amers plus que des repères fixes, articulent l'ensemble.

⁵⁵⁷ Chappuis, Pierre, *Battre le briquet*, op.cit., p. 109.

⁵⁵⁸ *À portée de la voix*, op.cit., « *À portée de la voix* », p. 33.

⁵⁵⁹ *Ibidem*, « *Lointain* », pp. 28-29. (1)

⁵⁶⁰ *Ibidem*, « *Du même belvédère encore* », p. 40. (12)

⁵⁶¹ *Ibidem*, « *À l'embouchure de la rivière* », p. 30. (2)

⁵⁶² *Ibidem*, « *Des pas indécis* », p. 31. (3)

⁵⁶³ *Ibidem*, « *Montagne invisible* », p. 32. (4)

⁵⁶⁴ *Ibidem*, « *À portée de la voix* », p. 33. (5)

⁵⁶⁵ *Ibidem*, « *Rivière exubérante* », p. 34. (6)

⁵⁶⁶ *Ibidem*, « *Cabanon de vent* », p. 35. (7)

⁵⁶⁷ *Ibidem*, « *Air, eau, feu* », p. 36. (8)

⁵⁶⁸ *Ibidem*, « *À vol d'oiseau* », p. 37. (9)

⁵⁶⁹ *Ibidem*, « *Rivière toujours, ses attributs* », p. 38. (10)

⁵⁷⁰ *Ibidem*, « *À distance* », p. 39. (11).

⁵⁷¹ *Ibidem*.

L' « assombrissement », l' « *instabilité météorologique*⁵⁷³ » (1) initialement mentionnés faisaient craindre l'orage mais se transforment⁵⁷⁴, donnant lieu à un revirement, à un allègement, ou bien ils versent du côté de la souple tension de l'attente⁵⁷⁵ (12). À la fin de la suite, le répons (12) s'est déplacé et modulé, de façon à rassembler des moments poétiques antérieurs (l'indice de la réitération étant présent dans le titre par le biais de l'adverbe « encore ») et de façon à projeter le lecteur vers un autre cycle thymique : l'attente du prochain orage. Ces répons instaurent un nouage, une charnière où sont mis en équilibre les échos textuels de l'ensemble du mouvement précédent et le déploiement des textes à venir : un autre « assombrissement » thymique majeur interviendra à distance, au « *Lointain* », avec le poème « *Effritement mien*⁵⁷⁶ » : la faille intérieure resurgit donc après une vingtaine de pages. Le choix des titres des autres poèmes pointe également le jeu des répons, des décalages et des entrelacements. Trois poèmes sont signalés comme répondants, autour du motif de la rivière, dont l'écoulement suppose une continuation⁵⁷⁷, un allant sous-jacent : « *À l'embouchure de la rivière*⁵⁷⁸ » (2), « *Rivière exubérante*⁵⁷⁹ » (6) puis « *Rivière toujours, ses attributs*⁵⁸⁰ » (10). Justement, dans « *Du même belvédère encore* » (12), le cours sinueux de la marche se suspend. Par ailleurs, ces titres pivots s'entrelacent à d'autres titres impliquant également un mouvement de projection vers l'avant, pour conduire d'un point de mire à un autre, et d'un poème à un autre : « *Lointain*⁵⁸¹ » (1), « *À vol d'oiseau*⁵⁸² » (9) et « *À distance*⁵⁸³ » (11).

En outre, les miroitements isotopiques kaléidoscopiques d'un texte à l'autre servent la discontinuation : les « Appels et répons⁵⁸⁴ » s'articulent en tous sens, selon un mode de renvoi

⁵⁷² *Ibidem*, « *Lointain* », pp. 28-29.

⁵⁷³ *Ibidem*.

⁵⁷⁴ L' « assombrissement » thymique lié à l' « *instabilité météorologique* », à l'attente craintive de l'orage (1) se module ensuite (4) et advient soudainement (« l'assombrissement qui sans crier gare ») quand la montagne engrisaillée « vient sur nous ». L'obscurcissement se prolonge (5), avec l'eau qui précipite la parole. Par la suite, l'inflexion « maussade » (8) apportée par la pluie est balayée par un foyer lumineux. Enfin (12), l'orage attendu n'offre qu'un contrepoint savoureux au vertige radieux d'une étendue tournoyante.

⁵⁷⁵ *Ibidem*, « *Du même belvédère encore* », p. 40 : « De la terrasse dominant la plaine, rester à guetter longuement ».

⁵⁷⁶ *Ibidem*, « *Effritement mien* », p. 51.

⁵⁷⁷ Dès « *Lointain* » (1), l'énonciateur semble « longer » une route serpentant le long de la rivière, et « épous[ant] le courbure » d'un coteau ». Dans la « *Rivière exubérante* » (6), il se présente longeant la route et « le champ de maïs, rivière exubérante ».

⁵⁷⁸ *Ibidem*, « *À l'embouchure de la rivière* », p. 30. (2)

⁵⁷⁹ *Ibidem*, « *Rivière exubérante* », p. 34. (6)

⁵⁸⁰ *Ibidem*, « *Rivière toujours, ses attributs* », p. 38. (10)

⁵⁸¹ *Ibidem*, « *Lointain* », pp. 28-29.

⁵⁸² *Ibidem*, « *À vol d'oiseau* », p. 37. (9)

⁵⁸³ *Ibidem*, « *À distance* », p. 39. (11).

⁵⁸⁴ La « charpente musicale » évoquée dans « (*mentalement, Paul Klee*) » (*Pleines marges, op.cit.*, p. 57) est édifée par les « Appels et répons » des oiseaux.

que l'on pourrait qualifier, métaphoriquement, d'anaphorique* ou de cataphorique*. Le tableau ci-dessous présente le déploiement kaléidoscopique des principaux échos⁵⁸⁵ :

Motifs et isotopies	Inflexions de l'eau, du ton de sa voix	Inflexions nébuleuses	L'abri	Inflexions du vent	Inflexions chromatiques et thymiques
Poème					
1	Rivière, dans le silence				« assombrissement » : imminence de l'orage.
2	Ardeur puis ensommeillement (isotopie textile).				Désillusion (« à quoi bon ? »)
3	Les « mille » « grelots » des vagues	Tintements de la « grisaille ».			Le « ravissement »
4		Montagne sous la pluie (isotopie textile).			« assombrissement » de la montagne avant, l'apparition finale d'une « ligne lumineuse »
5	L'« obscurité de l'eau »	Le ciel « engrisailé »		Mouvance des nuages	Une parole précipitée par le mutisme de l'eau
6	« un champ de maïs, rivière exubérante », son « Murmure de voyelles »			« vent faible »	Ravissement, épanchement du regard.
7			« Cabanon »	« planté là par le vent »	Imminence de la destruction de l'abri.
8		La « pluie maussade » Isotopie textile.		Le « vent » déployant l'étendue.	Resserrement de l'étendue, puis finalement son ouverture lumineuse.
9			Le « hangar isolé »		Imminence de la disparition du hangar.
10	Balancement entre engourdissement et réveil.				Sensualité de l'eau.
11	Les « rires » de l'eau, en deçà de la parole.			Les murmures apportés par le vent.	Réjouissance, épanchement du regard.
12		« brumes caniculaires »	« les fermes, les hangars, et les toits migrants »	Densification de l'air.	Regard emporté dans le tourbillon de l'étendue ; imminence de l'orage.

Ce sont d'abord les motifs élémentaires qui assurent le passage à gué d'un poème à un autre. Par exemple, le cours de l'eau conduit du premier au second texte, puis (3) le clapotis du va-et-vient de l'eau forme relais en introduisant le motif de la « grisaille ». Celui-ci crée des répons entre les troisième, quatrième et cinquième poèmes. Les prolongements entre

⁵⁸⁵ Liés aux motifs élémentaires de l'eau, du vent, de la grisaille, ainsi qu'aux isotopies du textile, du ton de l'étendue et de l'énonciateur.

l'expansion de l'eau et celle de l'atmosphère nébuleuse sont entrecoupés par l'évocation des bâtiments : le plus souvent, c'est le motif des inflexions du vent qui assure le passage entre les textes. Mais, dans l'ensemble, la cinétique modulatoire la plus constante est d'ordre thymique : toutes les articulations nodales que sont les échos déploient, à la manière d'un « éventail⁵⁸⁶», les remuements intérieurs qui animent le locuteur. Le travail sur les entrelacements et les enchâssements des motifs élémentaires forme autant de vicissitudes dans la vie d'un locuteur dont la respiration intérieure est ainsi mise en évidence.

3.2. Des allures vibratoires ménagées au cœur des ensembles duaux et des suites

À ce stade de l'analyse, nous prendrons appui sur le terme d'allure* employé par Pierre Chappuis pour évoquer cette charpente devant obéir « à un jeu subtil d'échos et de rappels dont dépendent l'allure et l'organisation, la vie même de l'œuvre.⁵⁸⁷ ». Au sein des diptyques, triptyques ou des suites musicales, nous chercherons à apprécier divers mouvements vibratoires, différentes allures. Le fonctionnement dual de ces ensembles informe la dynamique du déploiement textuel au niveau de l'œuvre. À l'intérieur de ces ensembles, la labilité tient aux tensions entre l'autonomie du texte et son appariement aux autres poèmes. Sur le versant extérieur de l'ensemble dual, la labilité tient aux tensions entre l'autonomie de la composition et l'appartenance à la partie, ou à l'œuvre. La cohésion et, conséquemment, la signification de ces ensembles dépendent des allures du déploiement textuel. Celles-ci seront explorées à la fois en termes de vitesse et de geste, de prolongement vibratoire et de résonance intérieure, de tensions contrastantes et de résolutions musicales, et enfin, en matière de chevauchements et de surimpressions.

3.2.1. Les mouvements d'alentissement et de précipitation

Les allures d'alentissement intéressent volontiers les gestes lyriques du déploiement, du suspens et du flottement, tandis que la précipitation est le plus souvent due à un brusque revirement contrastant. Le diptyque le plus évidemment fondé sur le geste du déploiement est

⁵⁸⁶ Dans « *L'imposition d'un ordre* » (*Le Biais des mots*, op.cit., pp. 128-129),

Pierre Chappuis note : « De là, à partir du centre, un agencement des poèmes plus ou moins appelés à se répondre, se correspondre à distance deux à deux. De là, comme s'ouvre et se referme un éventail, un rayonnement, une sorte de mouvement ondulatoire ».

⁵⁸⁷ *Battre le briquet*, op.cit., « *Relire, retoucher* », p. 32

constitué par les poèmes « *(limite du silence)* » et « *(eau et ciel)* »⁵⁸⁸ du recueil *Comme un léger sommeil*. La pliure du livre permet au lecteur de déployer une toile poétique : tourner la page recouvre un geste fantasmatique, celui d'ouvrir une œuvre en diptyque, de s'immiscer dans un univers resté caché :

<p>Drap tenu aux quatre coins qu'on déploie, – fraîcheur ! – qu'on tend.</p> <p>Me porte – infime renflement – l'aller et le retour de l'eau.</p> <p style="text-align: right;"><i>(limite du silence)</i></p>	<p>Draps de lin, l'été, tendus presque sans plis.</p> <p style="text-align: right;"><i>(eau et ciel)</i></p>
--	--

L'expansion chromatique de l'étendue correspond à un déplissement du tissu dans lequel elle s'exhale et s'allège. L'espace, le temps et la profondeur de l'eau deviennent comme une coloration superficielle, comme une peinture lisse bien qu'animée de mouvements oscillants. Le diptyque déploie la sensation d'un suspens intérieur, d'un flottement moindre, tout juste sensible. Le sens de la durée, aussi bien que les éléments paysagers, disparaissent derrière le voile de la sensualité, de la « fraîcheur », de la douceur du drap, effacés par son mouvement de bercement. La double page déplie et replie l'espace-temps sur lui-même, rabat l'initiation du geste sur sa réitération : le présent d'énonciation « on déploie » réactualise indéfiniment l'événement. Le geste du va-et vient, de « l'aller et le retour », entre les deux versants du diptyque crée pour le lecteur un processus de savouration répondant à celui du locuteur. Pourtant, le déséquilibre visuel entre les textes, la moindre trace laissée sur la page de droite semblent déjà annoncer une disparition vibratoire. Mais si le retentissement du second poème est moindre, il est heureux, associé à l'adhérence transparente et superficielle entre la profondeur de l'eau et du ciel. Le diptyque correspond donc à l'embrassement poétique de l'eau et du ciel sur la toile drapée de la double page. Au lecteur, flué d'un volet à l'autre du diptyque, de rejouer le geste de l'étirement illimité et, par-delà l'« infime renflement » de la pliure du livre, de s'épancher à son gré. Incontestablement, l'occurrence est singulière, et les diptyques centrés sur l'expansion aurorale⁵⁸⁹ ou

⁵⁸⁸ *Comme un léger sommeil*, op.cit., pages 16 et 17.

⁵⁸⁹ Le lecteur peut se reporter aux poèmes « *Renouveau du regard* », « *Ou bien laurier* » (*À portée de la voix*, op.cit., pages 8 et 9) auparavant cités dans « *Des réponses à distance, comme « coutures à grands points »* ».

lumineuse⁵⁹⁰ sont plus nombreux. Mais ces diptyques rejouent eux aussi le déploiement du jour (ou de la nuit), l'expansion spatio-temporelle débordant alors le cadre textuel de la page.

L'alentissement peut également résulter de tensions plus complexes entre l'enjambement d'un moment diurne à un autre, et une discontinuation suspensive. Ainsi, au cœur de cette suite articulée autour de la « clarté⁵⁹¹ » et de la fluidité (*À portée de la voix*⁵⁹²) :

MIROIR MOBILE	DANS LA CLARTÉ MAINTENUE
<p>Extrême clarté du jour, c'est une jubilation (<i>sa fraîcheur</i>), une eau matinale qui jaillit, rejaillit, indéfiniment trébuche et se rattrape, perd pied et rebondit au sommet de son chant.</p> <p>Ses pirouettes : un volettement sonore qui viendrait coiffer d'un miroir mobile la cime d'un jet d'eau.</p> <p>Qui, vers midi, interrompu (<i>muet point d'équilibre</i>), n'aura plus à tenir tête au vent.</p> <p>À demain, fauvette, frivole compagnon demeuré invisible dans les arbres.</p>	<p>Sans hâte, sur l'esplanade, le soir étend ses linges ici et là à même le sol entre les arbres, de moment en moment (<i>ah ! le ralentissement de la durée !</i>) diffère la tombée de la nuit.</p> <p>Au fond se dresse l'étroite façade de pierre jaune dont le sommet se perd dans les touffes d'ombre.</p> <p>Flotter entre deux dans la clarté maintenue, porté par le parfum des tilleuls.</p>

Le poème de gauche évoque un mouvement pyramidal autour du point d'orgue de « midi » (« point d'équilibre » et pivot du déploiement textuel). Due à l'exultation, à l'eau sortant de son lit, à la lumière ricochant, l'effervescence s'infléchit dans l'enjambée spatio-temporelle entre la matinée et midi : le relatif marque le rebond phrastique. Enfin, dans le dernier énoncé, l'enjambée du promeneur nous projette vers le lendemain. Dans le poème de droite, le rendez-vous du lendemain nous conduit au soir, comme si le pas ne s'était pas porté aussi loin que prévu dans le temps, comme si le promeneur s'était égaré, « ici et là », dans « *le ralentissement de la durée* », dans le suspens fluide et voluptueux de « la clarté maintenue ». L'enjambement entre le matin, le midi et le soir trame une continuation d'ordre temporel en même temps qu'il marque un changement d'allure, ou du moins un décalage si l'on suppose que le second poème se situe au lendemain soir. Par ailleurs, l'alentissement est d'autant plus sensible que le soir étale son suspens entre les troncs des « arbres » qui, désormais, semblent les seuls marqueurs spatio-temporels, et que le locuteur s'épanche dans l'entre-deux de l'obscurité et de la clarté, se subtilise, porté par la fragrance stagnante des « tilleuls ».

⁵⁹⁰ Le suspens du diptyque « *Aval* » et « *Le vent à vivre* » a été évoqué au sujet dans le chapitre « *L'aura ductile des textures lumineuses et colorées* ». Le diptyque « (*parmi les pins noirs d'Autriche*) » et « (*parmi les pins noirs d'Autriche, 2*) » (« *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, pages 26 et 27) est aussi attaché à cet ralentissement. La lumière s'infiltré quand l'ombre encore demeure, dont l'« inertie », « pour un peu nous gagnerait. » (« (*parmi les pins noirs d'Autriche, 2*) », p. 27).

⁵⁹¹ Le terme même est repris dans les textes ou les titres, assurant en partie l'articulation de l'ensemble.

⁵⁹² *À portée de la voix*, *op.cit.* : « *Avril, embellie* », p. 21, « *Miroir mobile* », p. 22, « *Dans la clarté maintenue* », p. 23.

Enfin, comme dans une composition musicale, l'allure engagée par une suite peut recouvrir des tempos variables. Ainsi en est-il au cœur de cet ensemble de cinq poèmes figurant dans *Comme un léger sommeil*⁵⁹³. Le début de cet ensemble se signale par contraste avec le diptyque précédent (« *(parmi les pins noirs d'Autriche)* » et « *(parmi les pins noirs d'Autriche, 2)* »⁵⁹⁴) qui déployait une oscillation entre les flux d'ombre et de lumière dans un sous-bois de pins, et selon un ralentissement certain dû à « l'inertie de l'ombre ». En effet, le premier poème⁵⁹⁵ de la suite emporte le lecteur dans le souffle du vent. Cinq pages plus loin⁵⁹⁶, l'ensemble prend fin, et la parole se rompt⁵⁹⁷ avec l'évocation d'une étendue polarisée entre l'éclat lumineux d'une éteule et l'ombre « en bordure du champ ». Entre-temps, les variations de l'allure du vent constituent le principe cinétique modulant des phases d'emportement ou d'arrêt. La première phase est paroxystique : le vent étire jusqu'au « – vertige ! – » les nuages⁵⁹⁸ ; puis son fluide glacé « [c]ourt » l'étendue⁵⁹⁹. La deuxième phase⁶⁰⁰ offre un contrepoint : l'isotopie textile⁶⁰¹ est convoquée pour exprimer l'enveloppement pluvieux selon « l'allure du vent ». Quant à la troisième phase, elle est nettement marquée par l'arrêt⁶⁰² et le défilage des nuages : le vent s'est infléchi et vient comme se reposer entre les rives d'une « *(eau morte)* ». En contraste avec cet arrêt, le vent tempétueux du poème « *(eau vive)*⁶⁰³ » constitue un quatrième et dernier temps : le tournoiement incessant des « giboulées » précipite à nouveau le locuteur, et ce à l'instar des deux premiers poèmes. Les modulations de tempos se déploient comme musicalement, la suite poétique se compose de pièces dont l'allure est contrastante, mais dont le lien tonal se rapporte strictement à l'expansion du vent. Ainsi, le poète parvient à faire sentir l'allure rythmique d'une manière de « vivre de paysage⁶⁰⁴ » (F. Jullien).

⁵⁹³ *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, pp. 28 à 32.

⁵⁹⁴ *Ibidem*, pages 26 et 27.

⁵⁹⁵ *Ibidem*, (poème non titré), p. 28.

⁵⁹⁶ *Ibidem*, (poème non titré), p. 33.

⁵⁹⁷ *Ibidem* (« telles qu'aucun mot. »).

⁵⁹⁸ *Ibidem*, (poème non titré), p. 28.

⁵⁹⁹ *Ibidem*, « *(comme pris d'une peinture chinoise)* », p. 29 : « – Ah ! une rampe où s'agripper, / assourdi ! – », note le locuteur.

⁶⁰⁰ *Ibidem*, « *(horizon bouché)* », p. 30.

⁶⁰¹ L'isotopie resurgit du premier texte (p. 28, « Voiles et plumes », « Tréfilerie de nuages ») au troisième texte (p. 30, « voilages / rideaux de serge écрус »).

⁶⁰² *Ibidem*, « *(eau morte)* », p. 31.

⁶⁰³ *Ibidem*, « *(eau vive)* », p. 32.

⁶⁰⁴ Jullien, François, *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*, *op.cit.*

3.2.2. Les dynamiques de prolongement vibratoire

L'expression de prolongement vibratoire rend compte du déploiement d'ensembles poétiques dans lesquels se succèdent des tremblements sonores ou visuels, ou dans lesquels se prolonge le retentissement de l'expérience. Dans ce cas, l'ensemble donne à sentir la distance nécessaire à la résonance intérieure.

Comparons premièrement deux manières de prolongement vibratoire dans des ensembles duaux qui évoquent un déploiement de matières dont la propension à la réversibilité est notable. À l'ouverture de la troisième partie du recueil *Entailles*⁶⁰⁵, ce diptyque poétique concerne moins une variation d'allure qu'il ne creuse le vertige d'une répétition :

Dissémination aérienne, figée dans l'immobilité. Étoiles diurnes jonchant le sol	Débris de nuit concassés blancs, passés au tamis. Pointes d'écume jaillies d'un brasier de neige. Poussière tombée des nues.
---	---

Le prolongement vibratoire repose sur la dissémination symétrique des « Étoiles diurnes », des « Débris de nuit », de la « Poussière tombée de nues », ainsi que sur l'indistinction entre déploiements aérien et terrestre. Ces dynamiques participent de la vibration des antithèses et oxymores qui, d'une page sur l'autre, opèrent un « échange métaphorique entre le bas et le haut⁶⁰⁶ » en entremêlant les matières élémentaires que sont l'air, la terre, l'eau, le feu et la neige. Dans les deux volets, l'expansion (« Dissémination », « jaillies ») s'articule à son revers, la stabilité résiduaire (« figée », « immobilité », « concassés », « passés », « poussière ») : les deux mouvements sont présentés comme compossibles. Dans ce diptyque, la labilité vibratoire résulte d'un double travail sur la réversibilité et le renversement.

Mais l'auteur privilégie tout aussi fréquemment les dynamiques de retardement puis de précipitation :

⁶⁰⁵ *Entailles*, op.cit., III, pages 59-60 (poèmes non titrés).

⁶⁰⁶ Dans le chapitre « Dans les marges du paysage » (*Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, op.cit., p. 366) consacré à Pierre Chappuis, Michel Collot remarque ce procédé par rapport à un autre texte intitulé « De terrestres constellations » (dans le recueil *De terrestres constellations*. La Neuveville : Presses de l'imprimerie Pfeuti, 1986, pp. 47-48).

<p>PARTOUT SANS CHEMINS⁶⁰⁷</p> <p>[...] Les pentes maintenant s'évasent de droite et de gauche comme pour aspirer la lumière, rajeunie, reblanchie par la nuit avant l'or, avant les cors et les cuivres dont les crêtes déjà tirent orgueil.</p>	<p>PREMIÈRE HEURE⁶⁰⁸</p> <p>Soufflée dans les combes est la poudre de l'aurore ; les cimes déjà mordent dans le plein jour.</p>	<p>À FOISON⁶⁰⁹</p> <p>Du coteau or, pourpre, flamboyant (<i>frémit</i>), d'un coup se déployant, brocards, miroirs, papiers multicolores s'envolent, volent en éclats.</p> <p>Papillons par nuées, paillettes, papillottes ; bibelots, babioles, brimborions. (<i>À foison, frémit.</i>)</p>
---	--	--

Les trois volets poétiques vibrent de cinétiques distinctes : l'insufflation de la lumière⁶¹⁰, puis son expiration (« Soufflée ») et enfin sa dissémination profuse. Dans les deux premiers poèmes, la propagation est différée à cause du décalage, de l'étirement spatio-temporel, entre les hauteurs et les « combes ». La variation repose sur le battement entre diastole (aspiration) et systole (expiration). Finalement, le tempo se précipite, « d'un coup » : le jour entre en éruption, dispersant autant de matières que de mots, dans une prolifération énumérative, retentissante de glissements paronymiques⁶¹¹.

Le fonctionnement du diptyque peut aussi reposer sur un moindre écart : une distance intérieure est suggérée, donnant à voir un locuteur plongé en un état de résonance par rapport à ce qui fut. Dans *Comme un léger sommeil*, le second volet du diptyque « (*id.*)⁶¹² » concerne le retentissement intérieur induit par l'effervescence des « Juvéniles bouffées de blancheur » que déploient, dans la précédente étendue, les « (*aubépines en fleurs*)⁶¹³ » :

Ma soif que tisonnent
– torrent printanier de blancheur –
mille gorgées effervescentes.⁶¹⁴

Tandis que le premier poème marque l'effusion florale, le second fait plutôt entendre les sensations du locuteur : l'introjection correspond au retournement sur soi. Quant aux tirets, ils exhibent le principe charnière, le principe de l'articulation entre les textes : ils insèrent de manière synthétique dans le second texte le propos tenu dans le premier. Le diptyque recouvrirait donc une seule expérience de ravissement, d'immersion dans l'étendue. En

⁶⁰⁷ *D'un pas suspendu, op.cit.*, « *Partout sans chemin* », p. 22.

⁶⁰⁸ *Ibidem*, « *Première heure* » p. 23.

⁶⁰⁹ *Ibidem*, « *À foison* », p. 24.

⁶¹⁰ Le poème a été analysé dans le passage sur « *L'étendue insufflée* », cf. *supra* page 50.

⁶¹¹ La seconde partie permettra de détailler précisément comment ces glissements caractérisent la fluidité de la parole poétique, de son expansion et de ses rebonds (sonores notamment).

⁶¹² *Comme un léger sommeil, op.cit.*, II, « (*id.*) », p. 56.

⁶¹³ *Ibidem*, « (*aubépines en fleurs*) », p. 55.

⁶¹⁴ Second volet, « (*id.*) », p. 56.

revanche, d'une page à l'autre sont distinguées deux phases : le premier versant correspond à l'appréhension, à l'intuition d'une configuration chiasmatisée, le second s'intéresse aux répercussions physiologiques de l'émotion. D'un volet à l'autre, les états de conscience ne sont plus les mêmes : le retour sur soi a lieu après un abord qui serait d'ordre préréflexif.

Dans les suites, le déploiement vibratoire dépend notamment du dernier poème, dont le rôle est d'articuler étroitement les différentes expériences poétiques auparavant évoquées. Reportons-nous à cette suite de six poèmes⁶¹⁵ fondée sur les inflexions de l'écoulement, de la rumeur de l'eau. Selon « *l'esprit de suite*⁶¹⁶ », le dispositif met en œuvre le prolongement vibratoire d'une existence menée « Dans la compagnie de la rivière (*continûment, le cours de sa présence*)⁶¹⁷ ». Dans le dernier poème de la suite⁶¹⁸, le locuteur renvoie aux précédents cheminements aux côtés de l'eau :

Lente lueur en mouvement au fond de la cluse, que le vent le plus sombre ternit.
Souvenir, oui, d'avoir ici même entendu la rivière parler. [...]

Paradoxalement, cette suite musicale interroge la discontinuité poétique et ce d'autant plus fortement qu'elle repose sur le cours de l'eau, affirmant « *continûment*⁶¹⁹ » sa présence, par exemple avec le titre « *Rivière amie, encore* », suivi de « *Fuite, dérobade* »⁶²⁰. Quant au dernier poème (ci-dessus cité), il pointe pareillement l'absence de la « rivière ». En substance, « *l'esprit de suite* » répond au désir de dire toujours autrement ce qui ne peut être saisi, ce qui sera toujours autre.

Plus rarement, l'ensemble dual est mis en œuvre pour donner à sentir l'enfermement spatio-temporel du locuteur. Tel est le cas de « *Refaire silence* » et de « *Geais querelleurs encore* »⁶²¹ : les deux poèmes se replient l'un sur l'autre. Le prolongement vibratoire a trait aux « *criailleries*⁶²² » des « geais ». Le premier volet se referme sur l'« âcre goût » laissé par la discorde des oiseaux et, parallèlement, le second se clôt sur le constat de ce que leur vulgarité

⁶¹⁵ *D'un pas suspendu, op.cit.* : « *Tous bruits, toutes voix* » (p. 47), « *Rebelle attendrie* » (p. 48), « *Hampes, jambages* » (p. 49), « *Rivière amie, encore* » (p.50), « *Fuite, dérobade* » (p. 51), « *Bas* » (p. 52). Le poème suivant « *À la nuit* » (p. 53) œuvre comme une charnière puisque le jour (« bouillonnant », « écumeux », il « rejaillit ») empreinte notamment sa vitalité à l'allure de l'eau.

⁶¹⁶ *De l'un à l'autre (dans la compagnie d'artistes amis)*. Genève : La Baconnière / Arts, 2010, p. 77. Évoquant le travail du graveur Jean-Édouard Augsburger (1925-2008), Pierre Chappuis note : « un peu à l'instar de ce qui se passe chez Vivaldi, l'unité, *l'esprit de suite* l'emportent sur la variété, la couleur se faisant plus discrète d'une épreuve à l'autre, ou tant s'en faut. ».

⁶¹⁷ *D'un pas suspendu, op.cit.*, « *Fuite, dérobade* », p. 51.

⁶¹⁸ Le dernier poème de la suite est intitulé « *Bas* », *Ibidem*, p. 52. Nous l'avons précédemment lu dans la perspective du « Flux et reflux de la mémoire et de l'oubli », cf. supra, p. 169.

⁶¹⁹ *D'un pas suspendu, op.cit.*, « *Fuite, dérobade* », p. 51.

⁶²⁰ *Ibidem*, « *Rivière amie, encore* », p.50 et « *Fuite, dérobade* », p. 51.

⁶²¹ *À portée de la voix, op.cit.*, « *Refaire silence* », p. 55 et « *Geais querelleurs encore* », p. 56.

⁶²² *À portée de la voix, op.cit.*, « *Geais querelleurs encore* », p. 56. Dans le premier volet (p. 55) les oiseaux sont dépeints comme « Criaillant à qui mieux mieux » et « s'étrangl[a]nt à forces d'injures. ».

ramène « sans ménagement aux tâches, aux préoccupations terre à terre.⁶²³ ». L’inflexion heureuse qui ouvrirait le deuxième poème sur les bruissements du jour⁶²⁴ est finalement comprimée par l’étai du diptyque. L’ensemble dual engage un resserrement, il impose une tension dramatique, propre à mettre en évidence d’autres inflexions tonales.

3.2.3. Dynamiques d’oscillations contrastantes

La suite articule plus de trois pièces contrastantes et repose volontiers sur une dynamique de continuation. La notion de triptyque sera réservée aux ensembles dans lesquels le troisième volet textuel opère comme une résolution musicale.

De manière générale, les suites musicales concernent le déploiement de l’eau ou de la lumière : les différentes pièces démarquent des inflexions vitales (bouillonnement impétueux, accalmie, ensommeillement), des allures (alanguissement, précipitation, éclat, assombrissement) ou bien des tonalités de voix. Ces aspects ayant déjà été étudiés⁶²⁵, observons plutôt comment l’auteur travaille la logique de l’hésitation contrastante, en prenant appui sur les poèmes « *Sans repères* », « *Mouette ou pierre* » et « *Opacité* »⁶²⁶ :

SANS REPÈRES	MOUETTE OU PIERRE	OPACITÉ
<p>Neutre, rêveuse, somnolente. Muette (<i>abîme où s'étrangle le cri des mouettes</i>), immobile (<i>abîme de leur vol</i>), pourtant sans fixité : dans la lente dérive vers la nuit se perdent reflets et scintillements.</p> <p>Eau brumeuse. Lac au-dessus de nos têtes.</p>	<p>D'un heurt, chiffonne l'eau de ricochet en ricochet et, disparu l'éclat de lueur brièvement répercuté (<i>sa blancheur pourtant, heureux présages</i>), s'annule.</p> <p>Refaite est dans son miroitement l'unité du jour, sans accros. Qu'y pourrait une pierre lancée ou, si vif, si aigu soit-il, un coup d'aile ?</p>	<p>Le soleil à vif aux ébréchures, rayonnant réverbéré, l'eau du crépuscule ne l'émousse point ; non plus les limes du vent.</p> <p>L'ombre de l'arbre lentement se descelle ; les pierres du mur clos sur lui-même palpitent.</p>

De part et d'autre, la fluidité étale de l'étendue oscille entre uniformité brumeuse, réfection et réflexion. Ce tremblement va de pair avec celui des reflets qui sont d'abord perdus dans l'obscurcissement dû à la « nuit » et à la « brume » puis, qui sont annulés par un « miroitement » parfait dans les deuxième et troisième volets. Par ailleurs, l'hésitation

⁶²³ *Ibidem*.

⁶²⁴ *Ibidem*. Ainsi commence le poème : « L'air qu'invisiblement, presque imperceptiblement on froisse, de l'autre côté de la haie [...] ».

⁶²⁵ À partir des poèmes « *Avril, embellie* », « *Miroir mobile* » et « *Dans la clarté maintenue* » (*À portée de la voix, op.cit.*, pp. 21-23) ou bien encore en référence aux poèmes « *Tous bruits, toutes voix* », « *Rebelle attendrie* », « *Hampes, jambages* », « *Rivière amie, encore* », « *Fuite, déroba* » et « *Bas* » (*D'un pas suspendu, op.cit.*, pp. 47-52).

⁶²⁶ *D'un pas suspendu, op.cit.*, respectivement pages 33, 34 et 35.

contrastante tient aux « ricochet[s] » d'une page à l'autre. La figure de la mouette, déjà niée par l'assourdissement et la disparition des reflets sur l'eau, traverse le premier volet mais s'altère dans le second : l'animal n'est plus qu'une « blancheur » fulgurante, elle « chiffonne à peine la surface » de l'eau, tant et si bien que le locuteur la met en balance avec la « pierre », mais en vain car l'étendue est éclatante de lumière et de calme. Dans le troisième volet, l'indétermination se module. Comme dans le premier poème, l'étendue opaque de la nuit gagne du terrain ; pourtant, les « reflets » ne se « perdent » pas de manière égale (voir les deux premiers textes). Le soleil est réverbéré par une eau aussi immobile que pierre (comme dans le deuxième poème), mais c'est l'astre lui-même qui, tel une pierre, présente des ébréchures (contrairement au deuxième texte). Parallèlement, le mur vibre, résiste à la fixité alors que la pierre du second poème ne trouble pas l'étendue. L'ensemble n'est fondé ni sur le geste d'un déploiement, ni sur des inflexions d'allure, de vitesse, ni même sur la continuation ou le suspens. Sa cohérence tient aux tiraillements, aux écarts ménagés, comme si, ramené à une pleine immobilité, le poète semblait chercher une brèche, une entaille.

Dans les triptyques, les oscillations contrastantes tendent vers un mouvement de résolution musicale comparable à celle qui nous semble unir les poèmes respectivement titrés « *(corneilles au crépuscule)* », « *(à peu près comme hier)* » et « *(novembre dans les vignes)* »⁶²⁷.

<p>Geignardes, acariâtres, encore à la tâche malgré la nuit venue</p> <p>Ligne après ligne, d'un soc ébréché, elles éraillent l'ombre.</p> <p style="text-align: right;"><i>(corneilles au crépuscule)</i></p>	<p>Corbeaux en vol comme papier qu'on froisse.</p> <p style="text-align: right;"><i>(à peu près comme hier)</i></p>	<p>Splendeur ! –</p> <p>Et les derniers lambeaux de la nuit restent pris dans le chandail de la neige.</p> <p>Laineux les croassements.</p> <p style="text-align: right;"><i>(novembre, dans les vignes)</i></p>
--	---	--

Dans les deux premiers volets, les contrastes tiennent aux ambiances tonales et aux textures qui résonnent différemment selon les deux espèces d'oiseaux. Le retentissement de leurs cris respectifs coïncide avec deux manières d'éprouver l'espace. Finalement, c'est leur approche de l'étendue qui colore sensiblement la façon dont le locuteur vibre à l'unisson de ce qui l'entoure. Le premier volet du triptyque évoque des « *corneilles* » qui (*se*) faufilent difficilement (*dans*) une aire assombrie, à la surface de laquelle elles peinent à inscrire la trace

⁶²⁷ *Pleines marges, op.cit.*, « *(corneilles au crépuscule)* », p. 78, « *(à peu près comme hier)* », p. 79 et « *(novembre dans les vignes)* », p. 80.

de leur présence. De leurs mouvements (leurs voies aériennes) et de leurs cris, de leurs voix discordant(e)s et incisif(ve)s, les « corneilles » « éraillent l'ombre », comme pour « tâche[r] » de s'y imprégner. La tonalité grinçante des corneilles est associée à la vanité de leurs efforts réitérés « Ligne après ligne » pour marquer l'étendue. Ces corneilles sont privées d'allègement, rabattues à terre par un « crépuscule » qui leur est indifférent ; pourtant, par leur intermédiaire, le locuteur entend résonner l'étendue, son indifférence, certes, mais sans les oiseaux, celle-ci serait restée relativement indistincte une fois « la nuit venue ». À l'inverse, le deuxième volet s'ouvre sur des échos incontestablement plus légers. L'allègement de la texture sonore du lieu tient à la fragile ou lointaine fulgurance des corbeaux. Sans nulle pesanteur, ceux-là frôlent, plissent doucement l'air au lieu de vouloir y graver la trace de leurs vols. S'ajustant à la ténuité de leurs mouvements, le locuteur-poète ne trace que peu de lignes sur la page. En somme, les contrastes sont tels que le titre, « *(à peu près comme hier)* », paraît antinomique et avive les tensions entre la veille et le moment présent. Par le biais de ces deux volets se heurtent deux tonalités qui appellent une résolution, de la même manière que deux notes dissonantes. Entre ces premiers volets et « *(novembre dans les vignes)*⁶²⁸ », les tensions sont déplacées dans une autre étendue qui tend à accorder les divergences. La résolution musicale tient à la texture de la résonance de l'étendue. La qualité « laineu[se] » des « croassements » (ce substantif désigne le cri rauque du corbeau comme de la corneille) adoucit, assourdit les inflexions désagréables des voix des corneilles pour les rapprocher un peu du bruissement labile des corbeaux. Alors qu'elle était d'abord indifférente aux corneilles, puis à peine murmurée par les corbeaux, l'étendue s'éveille, se renouvelle entre ombre et lumière. Sa texture devient duveteuse, enveloppante, chaleureuse. Les dualités dissonantes entre les deux premiers volets tendent à se résorber, suspendues à la « [s]plendeur » d'une dernière note. Par leurs « écarts » vocaux, leurs « sautes » d'humeur, les oiseaux déclarent les qualités de la texture d'étendue et, en leur empruntant leurs pouvoirs créateurs, le poète révèle les lieux en évoquant leurs retentissements vibratoires.

3.2.4. Dynamiques de surimpression

Ces va-et-vient au cœur des ensembles poétiques, en particulier des diptyques, font naître divers troubles poétiques. Outre des effets d'allure, de prolongements vibratoires, de balancements contrastants, l'interaction entre les poèmes vise aussi à susciter des effets de

⁶²⁸ *Pleines marges, op.cit.*, « *(novembre dans les vignes)* », p. 80.

« chevauchement, superposition ou surimpression⁶²⁹ ». Nous insisterons d'abord sur l'indistinction suscitée par les répercussions au sein de ce type de diptyque, avant d'envisager un jeu de superposition autour de la girouette.

En prolongeant et les remarques développées au sujet du dédoublement des choses, et celles sur les titres de poèmes se répondant d'un recueil à l'autre⁶³⁰, analysons le diptyque⁶³¹ suivant. Il est constitué d'un poème déjà rencontré⁶³², « (*premiers beaux jours*) » ainsi que du texte « (*mouettes ou vagues*) » :

<p>Leur blancheur ourlée, initiale.</p> <p>Sans assise, ils avancent, double chimérique des montagnes.</p> <p>Porteurs de l'été dans l'allégresse.</p> <p style="text-align: right;"><i>(premiers beaux jours)</i></p>	<p>Ici, là, inopinément leur crête se hérissé et retombe.</p> <p>À se poursuivre amoureusement, se renverser dans le vent.</p> <p style="text-align: right;"><i>(mouettes ou vagues)</i></p>
--	--

Dans ce diptyque, il est moins question de stricte superposition que d'un chevauchement et d'un tiraillement de l'image et de l'imagination. Dans le premier volet, domine l'indétermination du mouvement de « blancheur », l'imagination la situant volontiers du côté des nuages. Le second versant prolonge simplement ce défaut d'« assise », cette indétermination. Le syntagme « crête » et le verbe *renverser* convoquent aussi bien l'oscillation des lignes de crêtes montagneuses que les renflements et les creux d'une texture nuageuse effrangée, « ourlée » ; les revirements s'ajustent aussi bien aux transformations des nuages qu'aux sinuosités du relief montagneux à l'horizon. Sauf que l'alternative du titre « (*mouettes ou vagues*) » impose sa puissance de diffraction référentielle : en plus des nuages et des reliefs montagneux, les oiseaux et les vagues sollicitent d'autres représentations. De manière rétroactive, l'effervescence et « l'allégresse » printanière des oiseaux travaille à dédoubler dans l'image, dans l'imaginaire, les virevoltes oscillantes des crêtes montagneuses et, de même, l'irruption et l'affaissement des vagues, crêtées de blanc, viennent répondre à l'alternance des sommets et des dépressions des reliefs de montagne. En définitive, le diptyque commande un tournoiement d'images.

⁶²⁹ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *N'en pas croire ses yeux* », p. 120. Pierre Chappuis évoque par ces mots les interactions entre la réalité et l'imaginaire, mais ces mouvements coïncident également avec le fonctionnement dual de certains diptyques.

⁶³⁰ À propos de la mouette, cf. *supra* pp. 191-192.

⁶³¹ *Pleines marges, op.cit.*, « (*premiers beaux jours*) », p. 38 et « (*mouettes ou vagues*) », p. 39.

⁶³² Dans le passage consacré au *dédoublement des choses*, cf. *supra* p. 91.

Cette dynamique mérite d'être distinguée de celle du diptyque suivant⁶³³ dans lequel la vibration due à la surimpression confine à la superposition. Le resserrement isotopique conduit à ce que les deux volets fassent osciller des mouvements significatifs, à la fois dénотatifs et connotatifs. Se déploie ainsi un espace de résonance musicale propre à faire tourner le lecteur en girouette :

<p>Oiseau de tôle haut dans le ciel.</p> <p>Perçant, lumineux, son cri faiblit qu'étouffe, glacial, le crépuscule.</p> <p style="text-align: right;"><i>(de nouveau décembre)</i></p>	<p>Au faite de l'attente, tournant au moindre vent, rouillée, enrouée, grince.</p> <p>Ah ! multiple direction de l'ombre !</p> <p>De la nuit, non, le refrain perdu ne sera reconstitué.</p> <p style="text-align: right;"><i>(dans l'incertain)</i></p>
---	--

La métaphore initiale du premier volet ouvre un champ de présomption attendant au vol d'un animal figé dans sa lancée et scintillant sous le soleil, ce que conforte ensuite l'évocation du « cri » qui révèle, par résonance, une dense texture, froide et obscure. Mais la découverte du poème suivant engage un autre mouvement interprétatif : à la compréhension métaphorique de l'« Oiseau de tôle » se superpose la référence à la girouette. Littéralement, au « faite » du toit, elle prend parfois la forme d'un « Oiseau de tôle » « tournant au moindre vent ». Le grincement de la girouette « rouillée, enrouée » s'ajuste au « cri » « Perçant » de l'oiseau, et les reflets de la « tôle », de la girouette recouvrent l'éclat sonore et chromatique d'un oiseau virevoltant dans la lumière. Contrairement au précédent diptyque qui suscitait une stratification d'évocations, le mouvement de superposition prédomine ici, rendant non pertinente la distinction du thème et du phore métaphoriques. L'oiseau et la girouette sont deux figures qui vibrent l'une à l'appui de l'autre et plongent le lecteur « *(dans l'incertain)* ». Étant donné que ces poèmes peuvent presque se replier l'un sur l'autre, leur fonctionnement s'apparente à une tentative de saisie miroitante. La cohérence tonale de l'oiseau-girouette résonne tel un appel impuissant, la voie est perdue (« multiple direction de l'ombre ! »), tout comme « le refrain », le chant harmonieux. Dans le poème « *Au hasard*⁶³⁴ » (*D'un pas suspendu*), le lecteur peut retrouver cet oiseau-girouette, tourné aux quatre vents, « gardien, étourdi, veillant » l'étendue, et dont la vocation au chant est marquée par l'impuissance (« contrefai[san]t dans son enrouement un air d'harmonica »). Par comparaison avec ce

⁶³³ *Pleines marges, op.cit.*, « *(de nouveau décembre)* », p. 82 et « *(dans l'incertain)* », p. 83.

⁶³⁴ *D'un pas suspendu, op.cit.*, « *Au hasard* », p. 42.

dernier texte, le diptyque embrasse l'impossible chant dans un dispositif structural propre à lui assurer, à défaut d'expansion musicale, une réverbération tonale, une tessiture propre.

Retenons de l'étude des ensembles duaux que Pierre Chappuis travaille, par leur biais, à s'émanciper de tout systématisme, de toute rigidité structurale. Leur mise en œuvre est extrêmement concertée : dans les recueils, leur insertion et leur déploiement n'obéissent pas à des règles fixes, sauf à entendre que la variation fait loi. Pour ce qui est de leur introduction, la complexité et la variabilité tiennent à des inflexions d'allure entre les parties (dans *Comme un léger sommeil* par exemple), à leur ampleur (entre deux et une dizaine de textes) et à des processus d'imbrications et d'entrelacements (comme ceux analysés dans *À portée de la voix*). Au regard de leur fonctionnement interne, les principales modulations (tensions ou resserrements isotopiques) intéressent des effets d'allure par prolongement ou par précipitation et des effets d'ambiguïtés. Soit les évocations trouvent à se stratifier, à dériver, ou à s'intervertir selon des processus de réversibilités miroitantes ; soit, plus rarement, l'ensemble dual est orienté vers l'idée de l'enfermement ou du regard intérieur, du retour sur soi.

Conclusion du chapitre II

Les ensembles duaux, les poèmes répondants, au cœur des recueils comme entre les recueils, ainsi que les répons, dessinent des processus de jonctions, de disjonctions et de relierments à distance de sorte que l'œuvre dans son ensemble prend des allures de suites musicales déliées. Ces échos multiples se déploient à des niveaux distincts mais mettent en jeu des titres, des motifs élémentaires et des isotopies extrêmement resserrées. S'ils ne savent pas absolument les assises des partitions, ils entrent en concurrence*, en tension avec elles. Reste que leurs effets concourent mutuellement à faire sentir l'élasticité du maillage textuel de l'œuvre : les échos ont affaire à une même matière, le poète tournant « autour d'un petit nombre » de choses, et à une même manière : « assurer une relation au monde approfondie »⁶³⁵. En somme, le poète, note P. Reverdy, est « un kaléidoscope. Il entre peu de choses dans l'infinie diversité de ses combinaisons⁶³⁶ ». En d'autres termes encore, le déploiement des répons et des ensembles duaux est, par sa variabilité même, de nature à faire sentir quelque chose comme une respiration, comme un dépliement intérieur, comme une

⁶³⁵ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, p. 157.

⁶³⁶ Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II, op.cit.*, « Le livre de mon bord », p. 686.

allure vitale, polarisée plus ou moins longuement, vers telles ou telles choses, telles ou telles sensations.

La dissémination des échos confère à l'œuvre sa tonalité⁶³⁷ musicale et résonnante. Cette cohésion d'ensemble est de l'ordre de la variation, plutôt que la variété⁶³⁸, elle est servie par des rapports d'intensité. L'approche sémiotique de la tensivité⁶³⁹, selon Claude Zilberberg précédemment cité⁶⁴⁰, permet de faire le parallèle entre l'expansion de ces répons et la musicalité : « à l'instar des notes en musique, nos affects sont d'abord, peut-être seulement la mesure des transformations que les événements provoquent en nous⁶⁴¹ ». L'ondolement est donc l'un des traits caractéristiques de la poétique de la labilité des répons.

Par ces « appels et répons », l'auteur édifie une charpente ajustée à ce que P. Valéry désigne comme émotion « pure » qui :

[...] tend à nous donner le sentiment d'un monde (d'un *monde* dans lequel les événements, les images, les êtres, les choses, s'ils ressemblent à ceux qui peuplent le monde ordinaire, sont, d'autre part, dans une relation inexplicable, mais intime, avec l'ensemble de notre sensibilité). Les objets et les êtres connus sont en quelque sorte – qu'on me pardonne l'expression – *musicalisés* ; ils sont devenus résonnants l'un par l'autre, et comme *accordés* avec notre propre sensibilité.⁶⁴²

En s'ouvrant sur d'autres textes, chaque pièce permet au poète d'insister sur la réitération de certains gestes lyriques⁶⁴³, tels l'effleurement, l'allègement, le glissement, le déploiement, le suspens, la précipitation. Ceux-ci sont propres à rejouer, de variation en variation, un moment poétique « essentiellement relationnel » entre l'auteur et l'étendue, entre l'auteur et le lecteur. Laurent Jenny, prenant notamment appui sur les réflexions de Paul Valéry, note :

[...] sensations et idées s'y mesurent et s'y échangent en une architecture invisible de l'instant. Les impressions ne sont pas seulement « données », elles résonnent harmoniquement et s'éveillent les unes les autres. Elles se bâtissent en une totalité transparente et animée.⁶⁴⁴

L'œuvre se veut ouverte⁶⁴⁵, « aérée de l'intérieur », « en germe »⁶⁴⁶. Partant, ces textes qui ne sont pas clos sur eux-mêmes conservent, comme nombre des étendues chromatiques,

⁶³⁷ *Battre le briquet*, *op.cit.*, « Battre le briquet », II, p. 101. L'organisation de l'œuvre nécessite de « soumettre » des textes écrits à des moments différents pour les « soumettre à une *tonalité*. »

⁶³⁸ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *Kaléidoscope* », p. 61.

⁶³⁹ Claude Zilberberg définit la « Tensivité » comme « la relation de l'intensité à l'extensité, des états d'âme aux états de choses » dans le *Glossaire de sémiotique tensive*. Disponible à l'adresse suivante : <http://claudezilberberg.net/glossaire/glossairesetA.htm>

⁶⁴⁰ À propos des « *répons kaléidoscopiques entre les parties : l'exemple de Pleines marges* », p.223 *sqq.*

⁶⁴¹ Zilberberg, Claude, « Tensivité », *Glossaire de sémiotique tensive. Ibidem*. En nous affranchissant quelque peu du regard du sémioticien, nous entendons le terme d'affect comme l'évocation d'un état, d'une disposition hors de toute référence au vécu réel de l'auteur.

⁶⁴² Valéry, Paul, « *Poésie pure* » dans *Œuvres*, tome I, *op.cit.*, p. 1459.

⁶⁴³ Rabaté, Dominique, *Gestes lyriques*, *op.cit.*

⁶⁴⁴ Jenny, Laurent, *La Vie esthétique : stases et flux*. Lagrasse : Éditions Verdier, 2013, p. 20.

⁶⁴⁵ Enjeu tenant de la troisième partie sur la poétique de la labilité.

⁶⁴⁶ *Battre le briquet*, *op.cit.*, « Battre le briquet », III, p. 109.

l'énergie de l'aura, c'est-à-dire qu'ils sont « sources de prolongements imprévisibles dans l'esprit du lecteur⁶⁴⁷ ». De fait, le poète ménage, dans l'œuvre entière aussi bien que dans l'ensemble dual, un va-et-vient, une circulation constante, une respiration qui semblent bien correspondre, mais de manière heureuse pour ce qui concerne l'œuvre chappuisienne, à de « [v]aines tentatives de soumettre le quotidien ou de s'en sortir⁶⁴⁸ » (Greimas). La quête poétique est la réitération de l'impossible embrassement d'une existence musicalement comprise comme « un motif sans cesse repris, développé, enrichi ?⁶⁴⁹ » (C. Dourguin). Nous reviendrons, en troisième partie sur cet aspect important de la tension poétique caractéristique de l'œuvre.

Conclusion de la première partie : Le glissement entre les approches thématique, structurelle et stylistique

La labilité est, au regard de l'appréhension du paysage, une dimension expérientielle, que les analyses sur l'effervescence des choses, sur l'aura et sur l'expansion de la trame spatio-temporelle de l'étendue ont mise en évidence. Tel qu'évoqué selon sa dynamique d'apparition, de disparition, de respiration⁶⁵⁰ et d'expansion, le paysage est d'ordre poétique parce qu'il relève du sentir* et que le moment pathique* est création (Maldiney⁶⁵¹). En effet, pour Pierre Chappuis, la réalité est un tissu de relation⁶⁵², un entrelacs chiasmatique (M. Merleau-Ponty) entre perception et é-motion⁶⁵³. Rappelons que l'é-motion se distingue de l'émotion, du sentiment au sens ordinaire du terme, pour se situer du côté de la *Stimmung*⁶⁵⁴, de la tonalité, ou de l'affectif⁶⁵⁵ selon F. Jullien. Il s'agit d'une cinétique, d'un

⁶⁴⁷ *Battre le briquet*, op.cit., « Sédiments », p. 46.

⁶⁴⁸ Greimas, Algirdas-Julien. *De l'imperfection*. Périgueux : Pierre Fanlac, 1987, p. 99.

⁶⁴⁹ Pierre Chappuis place cette citation de l'autrice (et amie) Claude Dourguin en exergue de *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*.

⁶⁵⁰ Nous renvoyons par là à toutes les remarques développées autour des mouvements diastolique et systolique de l'étendue.

⁶⁵¹ Pour Henri Maldiney, le sentir est un ressentir et il correspond au moment pathique où le sujet s'ouvre à la rencontre du monde, entre en résonance avec le monde.

⁶⁵² La note « *Sub tela* » présente la métaphore de ce que se tisse au revers de la trame de l'étendue (dans *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., p. 60).

⁶⁵³ Le terme renvoie à l'entrelacs des répercussions réciproques et concomitantes entre les mouvements des choses et de l'étendue, et les mouvements optiques, kinesthésiques et acousmatiques.

⁶⁵⁴ Dans l'article « *Dans les marges du paysage. Pierre Chappuis* » (*Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, op.cit., p. 360), M. Collot privilégie le concept de *Stimmung* (à l'expression de « sentiment paysage») pour désigner l'atmosphère, la coloration, la tonalité affective commune à l'étendue et à l'énonciateur.

⁶⁵⁵ Pour le sinologue F. Jullien, le paysage est révélateur de l'intime au sens où il engage l'affectif, c'est-à-dire la « pure capacité de se laisser affecter » et non des affects identifiables sous les termes de joie, etc. (dans *Vivre de paysage*, op.cit., p. 93).

« hinterland⁶⁵⁶ » entre imagination et mémoire⁶⁵⁷. En outre, la relation au paysage est de l'ordre du poétique, de la création dans la mesure où les choix du poète sont orientés non vers la représentation mimétique du lieu, mais vers la volonté de rendre sensible l'entrelacs dynamique entre le déploiement de l'étendue et des retentissements, des remuements intérieurs. La poétique de la labilité correspond donc à un glissement : « donner à voir » l'étendue n'équivaut pas à la représenter, mais à « réaliser des sensations⁶⁵⁸ » d'étendue en proposant un « équivalent verbal⁶⁵⁹ ». La trame textuelle du poème s'ajuste donc aux allures de l'étendue, à son élasticité, à sa discontinuation et à sa « réitération dynamique⁶⁶⁰ », et la texture de l'œuvre agit pareillement. Le choix des partitions et des répons structurants rend visible l'élasticité textuelle au niveau du livre. L'œuvre s'ouvre aux variations, aux inflexions des choses, des paysages, et fait entrevoir un style* d'existence, une ponctuation, une accentuation personnelle, une manière de respiration dans le temps. La vie de l'œuvre, la vie du sujet lyrique ne sont qu'entrelacements musicaux de motifs et d'allures continûment retravaillés. Pour reprendre la pensée de H. Maldiney, les répons engagent quelque chose qui est de l'ordre du rythme :

L'artiste ne perçoit pas des objets ; il est sensible à un certain rythme - singulier et universel - sous la forme duquel il vit sa rencontre avec les choses, et qui érode et corrode les objets jusqu'à ce qu'ils soient assez légers, assez dégagés de l'esprit de pesanteur, pour pouvoir entrer dans la danse et venir à nous.⁶⁶¹

Cette idée abstraite du rythme singulier du sujet sera abordée, de manière moins ambitieuse et plus concrète, dans la partie suivante grâce à la notion d'allure. Dans cette première partie, nous avons plutôt postulé l'idée d'un mimétisme dynamique, d'un « équivalent verbal⁶⁶² » entre l'é-motion du paysage et le déploiement du paysage de l'œuvre.

Cette compréhension emprunte au concept du figural*, si par figural l'on entend le travail textuel sur une forme signifiante, correspondante et poétique qui s'ajuste à son objet et, tout à la fois, participe de sa définition (sur « une disposition de mots — et une disposition typographique adéquate et légitime » pour reprendre les mots de P. Reverdy). Elle renvoie

⁶⁵⁶ *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 15.

⁶⁵⁷ L'ensemble du chapitre « Paysage comme mémoire » développe cette idée (*Battre le briquet, op.cit.*, pp. 133-136).

⁶⁵⁸ Pierre Chappuis emprunte la première idée à Paul Éluard (Éluard, Paul, *Donner à voir*. Paris : Poésie/Gallimard, n° 122, 2012, p. 91), et la seconde à Cézanne (dans *Le Biais des mots, op.cit.*, « Réaliser des sensations », pp. 73-75).

⁶⁵⁹ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Baroquisme », p. 83.

⁶⁶⁰ Titre de l'un des articles que Pierre Chappuis a consacré à la poésie de du Bouchet, dans *Tracés d'incertitude, op.cit.*, pp. 203-214.

⁶⁶¹ Maldiney, Henri, *Regard, parole, espace, op.cit.*, p. 18. Le philosophe évoque le travail de Cézanne, qui, comme Pierre Chappuis, vise à exprimer la sensation.

⁶⁶² *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Baroquisme », p. 83.

encore au figural tel que le conçoit L. Jenny dans *La Parole singulière*⁶⁶³ : la parole figurale associe la « puissance de désignation⁶⁶⁴ », le reliement au monde et l'idée de l'irréductibilité de la parole à une simple « expression du sujet parlant⁶⁶⁵ » et à la représentation du monde⁶⁶⁶. Dans la perspective figurale, le sensible, « a toujours partie liée avec la configuration globale du discours, comprise comme un système d'écarts et de différences⁶⁶⁷ » (Jenny). En termes sémantiques, le figural appréhende la parole comme un champ de tension dans lequel les énoncés « demeurent en disponibilité de signification⁶⁶⁸ ». Or, ces traits sont bien ceux qui caractérisent et l'écriture du paysage et les interactions entre les textes en répons. Dans les ensembles duaux, et plus largement avec le passage d'un poème à un autre, se créent des tensions sémantiques qui rendent les énoncés, et parfois même les textes, « incertains dans leurs contours, mobiles dans leurs assemblages, problématiques dans leur valeur⁶⁶⁹ » (Jenny).

Ces perspectives figurales nous mènent à situer désormais la labilité du côté des mouvements du déploiement discursif, compris comme un plan figural de tensions, d'écarts et de différences. Autrement dit, c'est en termes linguistiques, sémantiques et énonciatifs que seront interrogés le rapport au monde et l'é-motion, l'événement textuels. Le travail sur l'élasticité du maillage poétique est majeur dans l'œuvre. Nous l'avons surtout interrogé en termes d'agencement de poèmes, en matière de structuration de l'ensemble de l'œuvre, il va donc être question d'observer, sur un plan figural, le travail sur l'élasticité textuelle des allures du vers et de la prose.

⁶⁶³ Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, *op.cit.*

⁶⁶⁴ *Ibidem*, p. 20.

⁶⁶⁵ *Ibidem*, p. 22.

⁶⁶⁶ *Ibidem*, p. 22 : « Dans le mouvement pour rejoindre tel ou tel objet du monde, on a ouvert une « profondeur » qui est aussi une distance. ».

⁶⁶⁷ *Ibidem*, p. 70.

⁶⁶⁸ *Ibidem*, p. 19.

⁶⁶⁹ *Ibidem*, p. 22.

Deuxième partie

Tensions *poiétiques* et concurrence vers/prose

Introduction

Les tensions, les échos et les soubresauts qui animent la trame spatio-temporelle de l'étendue, qui concourent à l'architecture des recueils se répercutent aussi dans le déploiement textuel du poème. Les déchirures opèrent « autant dans la réalité environnante que dans la conscience¹ » que dans le déploiement discursif, du moins la labilité textuelle vise à le suggérer. En effet, ancrée sur le vécu, la parole poétique chappuisienne ne répond pas à une visée mimétique : elle est d'ordre poïétique car elle se nourrit d'« écarts intérieurs² » que le poète situe entre les choses, les perceptions, les mots, entre ce qu'il a « dans l'esprit » et ce que les mots écrits « rencontrent »³. La parole est figurale*, elle est de l'ordre de « l'événement » parce qu'elle met en œuvre « des effets irréductibles aux conditions qui l'expliquent.⁴ » (L. Jenny), l'auteur allant même jusqu'à dire que le poème parle « toujours d'autre chose », indépendamment de sa volonté⁵. Ainsi, le déploiement discursif et graphique du poème est-il singulier et créateur, autrement dit, il est poïétique.

Sur ces deux versants, la labilité intéresse des tensions cinétiques entre fluidité, circulation, respiration, et discontinuité : « Sauts, fragmentations, interruptions, prenons-les pour essentiels à la poésie », affirme Pierre Chappuis.⁶ Il s'agit d'élever la parole à la « puissance de continuité née de la discontinuité⁷ » (M. Blanchot). La métaphore des remous est privilégiée par le poète pour traduire cette force du « continu-discontinu⁸ » (Meschonnic) qui déploie la parole en de multiples mouvements significatifs :

Tels, pour les dire, la phrase, le poème (attendu, à venir) avec ses suspens, ses parenthèses, ses repentirs. Que sous les mouvements qui s'opposent, se nuisent, s'entre-détruisent en surface, règne une masse qui les porte, les fonde, assure toute continuité.⁹

Dans l'ouvrage intitulé *Dynamiques de la voix*¹⁰, Éric Benoit s'est employé à poser les fondements du concept de dynamisme. Il se réfère notamment au philosophe Humboldt, cherchant à appréhender la langue non comme « un ouvrage fait » mais comme « une activité

¹ *Le Biais des mots*, op.cit., V, « Écarts, enjambements », p. 92.

² *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., pages 153 et 99.

³ *Le Biais des mots*, op.cit., p. 69.

⁴ Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, op.cit., p. 17.

⁵ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « Parler d'autre chose », p. 148.

⁶ *La Preuve par le vide*, op.cit., p. 55.

⁷ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969, p. 528. À propos d'André du Bouchet et de Jacques Dupin.

⁸ Meschonnic, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse : Éditions Verdier, p. 125. Par ces mots, l'auteur caractérise les enjeux de sa théorie du rythme, qui cherche à « retrouver l'organisation du mouvant sous le discontinu » (p. 429).

⁹ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Remous », p. 81.

¹⁰ Benoit, Éric, *Dynamiques de la voix*. Paris : Classiques Garnier, Théorie de la Littérature, n°14, 2016.

en train de se faire¹¹». La discontinuation suppose un dynamisme mimétique, renvoyant à la parole tout autant qu'à la labilité de la réalité : elle manifeste, pour Pierre Chappuis, l'« [i]mpossible unité de l'écriture comme de la pensée¹² ». Chaque soubresaut typographique*, chaque soubresaut textuel constitue donc un nœud cinétique par le biais duquel la parole se conduit.

L'étude des décalages labiles et dynamiques qui discontinuent la parole poétique et qui confèrent à la voix poétique son allure*, sa manière de déploiement caractéristique, se situe à l'intersection entre les idées du style et du rythme. La discontinuation poétique intéresse l'en-deçà de l'écriture aussi bien que la textualité poétique, elle dément l'idée du style comme tenant uniquement de l'intentionnalité, comme engageant des choix virtuellement inscrits dans la structure de la langue (selon J. Cohen). Précisant les rapports entre le figural et le « sensible », Laurent Jenny considère qu'il est possible de « remonter à un sensible vierge de toute valeur linguistique¹³ », mais nous considérons qu'il s'agit là d'un effet dont le texte parvient à donner l'illusion. Si la labilité poétique engage des tensions textuelles à déterminer, elle ne recouvre pas un ensemble de procédés rhétoriques constants et homogènes. En effet, la poétique de la labilité recouvre l'idée d'une écriture de l'altérité et de l'altération exhibant « la part de ce qui se refuse à elle, qui la fascine¹⁴ » (P. Chappuis). Cette « part » suppose un rapport particulier à la nomination, à la désignation, que nous aborderons, en termes linguistiques, au niveau microtextuel. Il s'agira d'expliquer comment le poète renvoie à l'horizon du monde, tout en contrariant l'ancrage référentiel du poème : la *mimésis* se déplace du côté d'une articulation entre le souffle des choses qui emportent l'étendue et l'appel d'air qui insuffle la parole.

De manière plus large, au niveau macrotextuel, la perspective des tensions poétiques requiert la notion d'allure* que nous empruntons à Pierre Alféri dans *Chercher une phrase*¹⁵. Correspondant au « plan de figuralité¹⁶ » posé par L. Jenny, la notion d'allure peut aussi être

¹¹ Humboldt, Wilhelm von, *Introduction à l'œuvre sur le kavi et autres essais*. Traduction et introduction de Pierre Caussat. Paris : Éditions du Seuil, 1974, p. 183.

¹² *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 48.

¹³ Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, *op.cit.*, p. 66.

¹⁴ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 47. Par ces mots, l'auteur évoque le « désordre » de la pensée.

¹⁵ Alféri, Pierre, *Chercher une phrase*. Paris : Christian-Bourgeois éditeur, Collection Titres, n°42, 2007, p. V. Le terme encore est privilégié par le romancier et essayiste Jean-Paul Goux pour analyser le rythme de la prose dans l'article « De l'allure » paru dans *SEMEN*, n°16, 2003 : « la phrase a une allure : elle a un mouvement propre, sa manière d'aller, comme elle a une apparence extérieure, son aspect ou son maintien ; elle va et elle se tient ; on dirait aussi bien qu'elle a une tournure, parce que les particularités de sa construction lui donnent un port caractéristique. » (Disponible à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/semen/2664>)

¹⁶ Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, *op. cit.*, p. 76, « L'énoncé se convertit en *plan de figuralité*. Des "parcours" y deviennent possibles, des rétroversions, des rapports à distance. Et ce plan, produit par une mobilité de rapports internes, contraint de plus à des prolongements au-delà de lui-même. ».

définie comme la « façon dont le sens se produit, s'offre et se refuse, se déplie, se réserve ». Ne relevant ni d'une perspective syllabique, ni d'une perspective accentuelle du rythme, la notion est, au regard de l'œuvre de Pierre Chappuis, pertinente à plusieurs titres.

Premièrement, elle permet de cerner ce qui fait la spécificité de l'écriture de l'auteur, que ce soit dans les poèmes en vers ou dans les poèmes polarisés par la prose, puisque vers et prose sont :

D'une même origine, bord à bord, semblables et toutefois singuliers, d'un même sang comme frère et sœur, ayant mêmes moyens (voire !), usant des mêmes mots, vers et prose, au gré de leur différence, échangent leur qualités par-dessus une frontière mouvante, indécise, toujours présente, éprouvée plutôt que reconnue [...] ¹⁷

Ce sont ces « moyens » qui seront au centre de la première sous-partie. Au niveau microtextuel, c'est sur la scène énonciative que se déploient des processus de *déixis*, de tensions prédicatives ; au niveau macrotextuel, la scène énonciative se présente comme un processus labile, en termes d'énonciations polyphoniques* comme en matière de heurts logico-discursifs.

La seconde raison de recourir à la notion d'allure est que celle-ci permet d'étudier comment le processus de déploiement textuel se convertit en une forme signifiante ¹⁸, en une forme figurale adéquate, mais non mimétique comme peut l'être le calligramme. Cette allure graphique est labile parce que nombre de poèmes contestent la démarcation entre vers et prose. D'une part, les effets de concurrence* se rapportent aux rythmes plastiques, aux tensions entre le « compact » et le « dispersé », entre le « plein » et le « vide » qui sont, explique M. Murat ¹⁹ à propos des vers libres, « susceptibles d'être interprétés analogiquement comme des variations de vitesse, de densité ou d'intensité », comme « des effets de suspension et de relance ». D'autre part, la concurrence vers/prose implique des dynamiques d'enjambements et d'enjambées dans le déploiement du poème. Enfin, l'alternance entre les allures du vers et de la prose figure la labilité de la poésie même, c'est-à-dire :

l'impossibilité pour la poésie déboussolée de se ranger nettement d'un côté ou de l'autre, tantôt cédant, comme à une tentation, à l'inquiet besoin de subvertir la prose en la soumettant à ses cadences, ses ruptures, tantôt, [...] risquant le pari d'amener le vers à la liberté, la souplesse de la prose ²⁰.

¹⁷ Chappuis, Pierre, « *Vers ou prose* », *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 97.

¹⁸ L'espacement du poème sur la page ne répond pas à l'idée d'un « moule immuable » mais à celle d'une « disposition de mots – et une disposition typographique adéquate et légitime », pour reprendre le propos de P. Reverdy (dans *Œuvres complètes. Tome I, op.cit.*, « Syntaxe », *Nord-Sud* n° 14, avril 1918, pp. 500-501.

¹⁹ Murat, Michel, *Le Vers libre*. Paris : Honoré Champion, 2008, pages 181 et 294.

²⁰ « *Vers ou prose* », *Le Biais des mots*, *op.cit.*, pp. 97-98.

Chapitre I : Vers et prose ayant « mêmes moyens²¹»

I-1. Les troubles de l'ancrage de la parole poétique

- 1.1. Le poème trouve prise en pointant dans le vide, dans l'indéterminé
- 1.2. Un lyrisme *sympathique*
- 1.3. Dynamiques énonciatives polyphoniques : pour une approche polyphonique du sujet lyrique

I-2. Hétérogénéités discursives

- 2.1. Hétérogénéité et écarts logico-discursifs
- 2.2. Fluidités textuelles et phrastiques

I-3. Labilités de l'image, poétiques figurales

- 3.1. L'image en deçà de l'écriture poétique : l'appel poétique
- 3.2. La trame de l'image poétique : des figures de style comme lieux d'émergence à l'espace de figural
- 3.3. L'approche figurale : distinguer des paliers d'analyse et des faits de langue saillants configurant divers types de fonctionnements de l'image poétique

La dynamique de discontinuation textuelle propre aux poèmes de Pierre Chappuis tient aux effets de décalages. La page donne à voir un passage, un frémissement, le poème oscillant entre l'« abouti et l'inachevé²²» (A. Rodriguez) : de manière subjacente un flux silencieux emporte le poème. Effaçant le processus de son surgissement et de sa clôture, la parole prend une allure figurale, elle rend compte d'une « énergétique²³» textuelle. En premier lieu, la labilité figurale ressortit au travail de la *déixis* : le poème pointe un état de choses dont la référentialité reste flottante, comme s'il renvoyait à une étendue visible dans la marge. Rendre sensible ce décalage, c'est en quelque sorte faire « scintiller la référence » (P. Alféri²⁴). Pour

²¹ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, « Vers ou prose », p. 97.

²² Rodriguez, Antonio, « Suivre la foulée. L'abouti et l'inachevé chez Pierre Chappuis », in A. Buchs (dir.) ; A. Lüthi (dir.), *Présences de Pierre Chappuis*, *op.cit.*, pp. 19-26.

²³ Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, *op.cit.*, p. 132 et suivantes.

²⁴ Alféri, Pierre, *Chercher une phrase*, *op.cit.*, p. 38 : « La phrase fait scintiller la référence : elle crée ainsi un flottement dans les choses. ».

A. Ægidius, l'indétermination référentielle est l'un des deux « régimes » de l'énonciation poétique²⁵, le second correspondant à une certaine indétermination énonciative²⁶.

De fait, la seconde tension dynamique concerne des « effets de voix²⁷ », des stratifications d'énonciations* : les effets de présence ou de retrait du locuteur textuel* ne tiennent pas uniquement à son rôle d'« opérateur du passage²⁸ » entre un "je", un "tu", un "il" ou un "nous". Ce versant de la discontinuation textuelle intéresse la question du « lyrisme mouvant et émouvant de la réalité »²⁹ dont se réclame le poète neuchâtelois à la suite de Pierre Reverdy. La labilité est due à la tension entre la propension à se dire, à se taire³⁰, la propension à s'évanouir et à se miroiter de manière kaléidoscopique dans d'autres choses, d'autres figures, d'autres points de vue. La labilité de la voix du locuteur textuel est marquée par des effets de mise en retrait du "je", comme par des phénomènes de polyphonie. La théorie polyphonique de la ScaPoLine* et le concept de « pacte lyrique » (A. Rodriguez³¹) permettront d'expliquer en quoi la fluide tenue du poème résulte de l'entrelacement de ces divers remuements de voix.

D'un point de vue discursif, l'hétérogénéité* traduit une manière d'« habiter poétiquement la langue³² », ses tensions s'exercent sur des paliers* textuels distincts. Aux niveaux d'un segment ou de l'ensemble textuel, les contradictions, les hésitations, les ponctèmes blancs stratifient des mouvements de parole et des effets de discontinuation forts : ils manifestent l'altérité d'un discours qui se déplace, se réitère ailleurs et autrement, ou qui parle invisiblement. Les décalages textuels ont un effet moins disruptif : au niveau du texte comme au niveau de l'énoncé phrastique, ils mettent en jeu des bifurcations, des stratifications, des ramifications, des jointures et des variations d'allure, de vitesse. Ils déterminent des dynamiques comparables – équivalentes en termes d'effet de soubresaut – entre les poèmes en vers et les poèmes polarisés par la prose. En somme, quel que soit le palier textuel observé, le texte et l'énoncé « se converti[ssent] en *plan de figuralité* » car ils autorisent de multiples « parcours », des rétroversions, des rapports à distance³³.

²⁵ Ægidius, Adam, *L'énonciation dans la poésie moderne : Approche linguistique des genres poétiques*. Bruxelles : Peter Lang, 2012, Conclusion générale, p. 419.

²⁶ *Ibidem*, p. 419.

²⁷ Benoit, Éric, *Dynamiques de la voix*, *op.cit.*, p. 15.

²⁸ Sermet, Joëlle de, « L'adresse lyrique », in Rabaté, D., *Figures du sujet lyrique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1996, p. 90.

²⁹ Reverdy, Pierre. *Œuvres complètes, tome II*, *op.cit.*, « Le Gant de crin », p. 546.

³⁰ Cette dynamique est étudiée par E. Benoit qui s'intéresse lui à la problématique de l'autobiographie en poésie.

³¹ Rodriguez, Antonio, *Le pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*. Sprimont : Mardaga, 2003.

³² *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, « Battre le briquet », IV, « Une autre syntaxe », p. 111.

³³ Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, *op.cit.*, p. 76.

Enfin, un autre type de dynamisme configure l'allure du déploiement textuel : il s'agit de la « pulsation des images dans le poème³⁴ » (M. Maulpoix). Le jeu des images poétiques ressortit à une véritable énergétique de la voix parce que le poète oscille, à leur égard, entre « abandon et la lucidité³⁵ ». Accumulation, décalages, surimpressions et va-et-vient sont les principaux mouvements d'une voix marquée par « la pulsion scopique³⁶ » (C. Doumet) et par l'horizon d'un monde à faire voir autrement. C'est en termes de figuralité que seront éclairées ces tensions par le biais desquelles le poète veut donner à voir, sans pour autant figurer et représenter un paysage. De fait, la stratification complexe des mouvements engagés par l'image,

garantit la possibilité de se référer à un monde en devenir (c'est-à-dire à un monde réel) non sur le mode d'un étiquetage fini, mais en tant qu'il s'y produit quelque chose. Il définit ainsi les conditions de toute *mimésis* qui ne saurait « imiter » que dans un mouvement de reprise et déplacement d'écarts reçus. (L. Jenny³⁷)

L'analyse des tensions liées aux « pulsions scopiques » (C. Doumet) rejoint la dimension poétique du travail textuel : dans la poésie de P. Chappuis, leurs dynamiques œuvrent au déploiement du poème et donnent à sentir cette « vie obscure » qu'entretiennent « les images et les mots³⁸ » (Maulpoix) dans le cheminement de la parole. Car il s'agit bien, pour notre poète, de courir le « perdre le fil » en avançant « sans repères au gré d'associations d'images ou d'idées, [comme] on s'aventure dans le fouillis de la pensée – si bien correspondant toutefois à ce que nous sommes – où tout est toujours mouvement et agitation. »³⁹.

Entées sur les distances et les décalages intérieurs, sur des « sas », d'« un mot à l'autre, d'une phrase à la suivante »⁴⁰, la discontinuation logico-syntaxico-discursive (le « *plan de figuralité*⁴¹ » selon L. Jenny) met en jeu le sens, la présence du sujet poétique⁴². Les diverses tensions seront évoquées comme suit. D'abord, seront distingués les phénomènes qui troublent l'ancrage de la parole poétique. D'une part, le poète pointe l'horizon du monde, en

³⁴ Maulpoix, Jean-Michel. *Du lyrisme*. Deuxième édition. Paris : José Corti, 2000, p. 426.

³⁵ *Ibidem*, p. 285. Pour J.-M. Maulpoix, ce « boitement » est proprement lyrique.

³⁶ Doumet, Christian, *Faut-il comprendre la poésie ?* Paris : Klincksieck, Collection 50 questions, 2004, p. 79. Pour C. Doumet, le poète tire parti de la « pulsion scopique » inhérente aux mots pour travailler à « l'avènement d'un visible occulté ».

³⁷ Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, *op.cit.*, p. 31-32.

³⁸ Maulpoix, Jean-Michel. *Du lyrisme*, *op.cit.*, « Du lyrisme et des images », p. 269.

³⁹ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, « III. Dans l'intervalle (1992) », p. 48.

⁴⁰ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Sas », pp. 39-40.

⁴¹ Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, *op.cit.*, p. 76 : « L'énoncé se convertit en *plan de figuralité*. Des « parcours » y deviennent possibles, des rétroversions, des rapports à distance. Et ce plan, produit par une mobilité de rapports internes, contraint de plus à des prolongements au-delà de lui-même. »

⁴² Le titre de l'ouvrage dirigé par Michael Brophy et Mary Gallagher, *Sens et présence du sujet poétique : la poésie de la France et du monde francophone depuis 1980* (Amsterdam : Rodopi, Faux titre, 2006) se prête à des acceptions diverses mais liées : nous chercherons à en explorer les articulations.

amont comme en aval du texte, en travaillant sur la labilité de la mise en référence ; d'autre part, il déréférencialise le sujet lyrique pour créer un lyrisme sympathique marqué par la polyphonie énonciative. Le second temps de l'analyse est consacré aux phénomènes d'hétérogénéités discursives dus aux écarts logico-discursifs et au travail sur la fluidité des déploiements textuels et phrastiques. Le dernier temps concerne le déploiement des images, des figures poétiques.

I-1. Les troubles de l'ancrage de la parole poétique

L'expression d'ancrage textuel recoupe plusieurs problématiques essentielles ; elle procède principalement de l'articulation de deux occurrences, de deux réflexions voisines, celles de Pierre Chappuis et de Pierre-Yves Soucy⁴³. Dans la note « *Point d'ancrage*⁴⁴ », le poète neuchâtelois interroge la relation référentielle entre les choses et le lieu où « elles se rattachent » mais « sans lui appartenir ». Il insiste sur l'idée que le véritable « point d'ancrage, point de reviviscence » de ces choses est « la conscience où elles s'inscrivent ». Partant, l'auteur explique l'importance de l'oblitération de la « localisation géographique » et de toute autre « incidence personnelle ». Autrement dit, la décontextualisation permettrait de faire référence aux choses à la fois dans leur unicité et dans leur dimension universelle : dégagées de leurs spécificités toponymiques, les choses donnent à voir des phénomènes inassignables que le lecteur peut mettre en référence avec d'autres champs de réalité. Parallèlement, le poète québécois P.-Y. Soucy s'intéresse à l'idée d'une parole poétique « capable d'atteindre ce qui est à la fois présent et absent ». Pour cela, le texte doit instaurer un « point d'ancrage » labile en se tournant du côté de « ce qui est pressenti en deçà, ou au-delà, du langage » :

Le point d'ancrage [du poème] est sans ancrage [...] si point d'ancrage il y a, il est cet espace indéterminé à la frontière de la parole et du silence, là où se constitue le sujet dans une sorte de balancement, un jeu d'hésitation qui jamais ne bascule, le sujet se tenant à proximité de ce vide impossible à appréhender ou même à combler.⁴⁵

Précisément, pour le poète neuchâtelois, l'enjeu poétique est d'ancrer le déploiement textuel sur l'évidence que quelque chose dans l'étendue se dérobe⁴⁶. Il s'agit de suggérer que

⁴³ D'ailleurs, les deux poètes sont proches, ils échangent et collaborent tous deux à la revue *L'étrangère*.

⁴⁴ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 75.

⁴⁵ Soucy, Pierre-Yves, « Ce qui donne des mots », in *L'étrangère*, « James Sacré », n° 29-30, 2012, p. 345.

⁴⁶ Dans *Le Lyrisme de la réalité* (*op.cit.*, p. 19), Pierre Chappuis insiste sur l'idée que « l'appréhension de la réalité environnante, laissée le plus possible aux sens, est subite, renversante, de l'ordre du jaillissement et s'impose avec une "évidence sidérante" » (L'auteur cite Jean François Billeter, « *La Poésie chinoise et la*

le poème résulte d'une irruption inopinée dans le champ de la parole, dans le mouvement d'un « appel d'air⁴⁷ ». De cette manière, le poème reste « en prise directe⁴⁸ » avec la réalité qui l'a suscité, quand bien même il ne la représente pas. Ces considérations s'inscrivent pleinement dans le champ de la poïétique valéryenne : l'écriture procède de l'évidence esthétique, du choc de la sensation qui « naît d'un manque et [...] signifie un manque⁴⁹ ». Quant au poète neuchâtelois, il écrit : « le poème – nulle distinction à faire là-dessus – naît toujours d'un appel, d'un manque [...] »⁵⁰.

Par exemple, l'expansion lumineuse prend de court l'auteur, le dessaisit :

En présence de la lumière, comme de toute réalité brute, rien à dire, nulle inscription dans le champ de la pensée.⁵¹

Ce que se propose l'auteur, c'est de rendre compte de cette sensation en « immerge[ant] d'emblée le lecteur dans la réalité poétique, ainsi qu'il en fut de l'instant vécu⁵² ». Il choisit d'initier ainsi le poème en prose « *Provisoirement*⁵³ » : « Elle est, comme entre des colonnes de marbre rose, tendue [...] ». Et voici comment il commente le choix du pronom personnel :

Poème où la lumière n'a pas à être désignée nommément (bien au contraire) pour envahir d'elle-même toute la page, ou plutôt la conscience : *elle* seulement sans antécédent.⁵⁴

L'indétermination de l'ancrage référentiel a donc vocation poïétique. La labilité de l'insufflation lumineuse est rejouée textuellement puisqu'une présence s'impose (« *Elle est* ») mais reste suspendue en deçà ou au-delà du texte. Le travail est poïétique en ce qu'il réalise la « coalescence entre un poème et son faire, entre *le* poétique et *la* poétique⁵⁵ » (C. Doumet). Le défi poétique auquel prétend répondre le poète est donc celui d'asseoir le déploiement textuel sur l'insaisissable, voire sur l'évident. Cette préoccupation ponctue les essais de Pierre Chappuis qui insiste tantôt sur l'idée de « *Brouiller la trace*⁵⁶ »,

Pourquoi, dans l'écriture, tant de retouches, d'aridité, de peine sinon pour enfouir encore et toujours plus ce qui avait donné essor au poème, pour l'oublier, l'oblitérer, non l'anéantir ?

réalité », in *Extrême-Orient- Extrême-Occident*, Cahier des recherches comparatistes, Université de Paris VIII, février 1986).

⁴⁷ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 54.

⁴⁸ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *En prise directe* », p. 70.

⁴⁹ Valéry, Paul, *Cahiers, I*, *op.cit.*, « *Sensibilité* », p. 1195.

⁵⁰ Chappuis, Pierre, *La rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 41.

⁵¹ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, « *Ligatures* », I, « *Valeur de signe* », p. 54.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, p. 19.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Doumet, Christian, *Faut-il comprendre la poésie ?* *op.cit.*, p. 101.

⁵⁶ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « *Brouiller la trace* », p. 19.

Et tantôt sur la volonté de « Dépasser l'émotion » en « la men[ant] au-delà d'elle-même jusqu'à l'oubli de sa propre origine⁵⁷ ». Plutôt que de se focaliser sur « l'événement » même, le poète préfère ne « garder que « *ce qu'il y a autour* », soit de moindres attaches laissant un vide central⁵⁸ ». En deçà de toute distinction entre vers et prose, le poème surgit donc par suite d'un affrontement entre vouloir « *Parler sans avoir rien à dire* » (P. Chappuis cite Éluard⁵⁹) et répondre à la nécessité première de « *parler de quelque chose* »⁶⁰. Parce qu'il ne détermine pas le motif⁶¹ dont il procède, le poème « [p]ar bonheur, par définition parle aussi toujours d'autre[s] chose[s], non point métaphoriquement⁶² », mais à son insu.

Le poème fait de son motif, de son sujet, la « preuve par le vide ». Le déploiement textuel n'est nullement soumis à la dénomination⁶³ des choses évoquées, le poète déjoue le processus de mise en référence, mais tout en désignant le monde. Proposée par Jacques Garelli, la notion de recel nous paraît opérante : pour le philosophe, « l'obscurcissement poétique de la référence » rend compte du « caractère résistant, opaque, receleur, [et] inépuisable du monde » et explique qu'un poète « ne thématise aucune de ses notions, mais les recèle »⁶⁴, thématiser consistant pour J. Garelli à définir l'objet du discours. Rapporté à la poétique de P. Chappuis, le propos permet d'expliquer plusieurs des spécificités de l'œuvre. D'une part le motif évoqué n'est pas nécessairement nommé, mais fonctionne comme une ouverture vers le monde ; d'autre part, le motif poétique change d'allure d'un énoncé à l'autre. L'intérêt est que le pouvoir évocatoire du poème s'en trouve élargi et suscite plusieurs relations référentielles : le texte devient comme un foyer de « possibilités »,

⁵⁷ *Ibidem*, « *Progrès spirituel* », p. 56.

⁵⁸ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, « *Ligatures* », II, p. 71.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 115. P. Éluard développe à plusieurs reprises cette idée que Pierre Chappuis associe au poème « *L'amoureuse* ». Dans les *Notes sur la poésie*, P. Éluard insiste sur le fait que le rôle créateur, le rôle réel du langage est « rendu le plus évident par la non-nécessité totale *a priori* du « sujet », [...]. Le sujet d'un poème lui est aussi propre et lui importe aussi peu qu'à un homme son nom. » (Éluard, Paul, *Œuvres complètes. Tome I. Préface et chronologie de Lucien Scheler ; textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, « *Notes sur la poésie* », p. 476. Les « *Notes sur la poésie* » ont été écrites en collaboration avec André Breton).

⁶⁰ *Ibidem*, « *Battre le briquet* », V, « *Lyrisme* », p. 115.

⁶¹ Par là, nous renvoyons aux phénomènes élémentaires qui ont participé du travail d'écriture. Associés aux éléments paysagers (dont la lumière), ces motifs relèvent aussi bien d'états de choses que de la manière dont se trame une expérience, une sensation.

⁶² *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *Parler d'autre chose* », p. 148.

⁶³ Sans que Pierre Chappuis se fasse une contrainte ou une convention de ce biais, il répond au vœu de Roberto Juarroz qui affirme la nécessité pour la poésie « de transcender la parole comme dénomination, comme désignation des choses ». « La poésie ne consiste pas seulement à nommer », ajoute-t-il, proposant un concept plus éloigné de la poétique chappuisienne, celui de « transnommer » (Juarroz, Roberto, *Poésie et création*, *op.cit.*, pp. 168-169).

⁶⁴ Garelli, Jacques, *Le Recel et la dispersion*. Paris : Gallimard, 1978, p. 125. Cité par Michel Collot dans *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris : Presses Universitaires de France, 1983, p. 179.

« d’harmoniques » (Valéry⁶⁵) à déployer. La labilité de l’ancrage textuel n’éclipse pourtant pas absolument tout propos, les poèmes parlent bien de quelque chose. Cette disposition résulte de l’évolution des conceptions poétiques de l’auteur. Dans « *La réalité ambiante*⁶⁶ », P. Chappuis indique qu’il s’est éloigné de la postulation « d’exprimer les choses elles-mêmes » pour en « rendre » la sensation, et aussi pour « chercher la zone muette où les rejoindre »⁶⁷. La parole ne prétend donc pas ficher des choses, des objets, des lieux, mais elle préfère glisser le monde*, en ricochant d’une possible relation référentielle à une autre.

Cette manière de concevoir le « lyrisme de la réalité » remet en cause l’ancrage discursif et énonciatif du poème. La labilité concerne aussi la présence lyrique du locuteur textuel qui sera abordée par le biais du concept de « diffraction affective*⁶⁸ » élaboré par Antonio Rodriguez dans *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*⁶⁹.

Pour examiner les tensions poétiques relevant du plan figural de l’énonciation, de la discursivité textuelle, différents paliers d’analyse doivent être déterminés. La linguistique fournit les outils nécessaires à l’analyse des tensions liées à la *déixis* : les indicateurs permettent d’indiquer comment le poème trouve prise, de façon labile, en pointant « dans le vide⁷⁰ ». Dans un second temps, la théorie scandinave de l’énonciation, la stylistique et la poétologie seront convoquées afin d’apprécier la labilité de la parole lyrique. Les deux temps de cette démarche d’investigation correspondent aux principales perspectives dégagées par A. Ægidius dans *L’énonciation dans la poésie moderne : Approche linguistique des genres poétiques*, l’auteur concluant que toute énonciation poétique se caractérise par une certaine « indétermination référentielle⁷¹ » et « énonciative⁷² ».

1.1. Le poème trouve prise en pointant « dans le vide », dans l’indéterminé

Pour partie, l’ancrage labile des poèmes tient au fait qu’ils évoquent un motif – une chose concrète, un événement, une circonstance, une sensation –, et qu’ils le présentifient,

⁶⁵ Dans « *Retouches* » (*La Rumeur de toutes choses op.cit.*, pp. 64-65), Pierre Chappuis cite les propos de Valéry sur son travail d’écriture : « à y revenir sans cesse, je me familiarise non avec mon texte, – mais avec ses possibilités, ses harmoniques ».

⁶⁶ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « *La réalité ambiante* », pp. 159-162.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 161.

⁶⁸ *Ibidem*, page 149 et suivantes.

⁶⁹ Rodriguez, Antonio. *Le pacte lyrique, op.cit.*, pages 149 et suivantes.

⁷⁰ *Deux Essais : Michel Leiris / André du Bouchet, op.cit.*, « Une syntaxe de l’écart », p. 180.

⁷¹ Dans sa conclusion générale, Adam Ægidius affirme que « Les référents ne se localisent que difficilement, en raison d’une décontextualisation qui laisse ouverte l’interprétation des référents. » (Ægidius, Adam, *L’énonciation dans la poésie moderne, op.cit.*, p. 420).

⁷² A. Ægidius considère finalement qu’il est « difficile de savoir qui parle exactement » dans le poème (*Ibidem*).

mais sans nécessairement en préciser la teneur⁷³. L’ancrage référentiel se brouille mais les « [n]otations élémentaires » qui sont une « dominante de la fonction référentielle⁷⁴ » (B. Bonhomme), versent le poème du côté de la matérialité, de la « matière-émotion⁷⁵ » (M. Collot) : le monde est bien l’horizon du poème. De nombreux textes impliquent une référence exophorique* par le biais de déictiques, une référence endophorique anaphorique* problématique, présumant un antécédent en marge du texte, ou encore une référence cataphorique*, qui a pour effet de laisser flotter la mise en référence jusqu’à ce que le déploiement textuel révèle une possible attache aux choses de la réalité. Ce faisant, le poème trouve assise sur un motif qui reste indéterminé ou indéterminable ; il en affirme la proximité, en même temps que l’oblitération. L’ancrage référentiel est déjoué, renvoyé à l’horizon du monde si le lecteur l’y projette. Le motif poétique n’est pas chosifié, le poème ne pèse pas sur lui, mais, dans l’indétermination et le suspens référentiel, le motif conserve son aura. Il s’agit, selon les termes de Roberto Juarroz, de « dépasser la désignation qui fige, paralyse ou pétrifie⁷⁶ ».

1.1.1. Les indicateurs

Les déictiques, et plus globalement les « indicateurs », se tournent vers ce qui a suscité la parole poétique, tout en emportant le motif dans un flottement référentiel. Dans *La Poésie moderne et la structure d’horizon*, M. Collot emprunte à Émile Benveniste la catégorie linguistique des « indicateurs⁷⁷ » qui présente l’avantage d’embrasser sous une seule dénomination les pronoms personnels, les démonstratifs ainsi que les adverbes de lieu et de temps. Leur effet commun est de renvoyer à « l’évidence d’une présence, sans permettre d’identifier celle-ci de manière objective ». Autrement dit, il s’agit de « poser le *il y a* quelque chose sans préciser *ce qu’il y a* »⁷⁸. Pour Benveniste, « le sens d’un indicateur n’est pas, il ne peut qu’exister⁷⁹ » : interdisant l’« adéquation à un objet connu une fois pour toutes », les indicateurs ne désignent pas mais offrent une « réponse toujours provisoire à la provocation

⁷³ Ce qui ne contredit pas la formule de Christian Prigent qui, dans *L’Incontenable* (Paris : P.O.L., 2004, pp. 18-19), se demande : « Comment la poésie pointe-t-elle le réel qui la fait surgir ? ». En revanche, certaines des propositions de C. Prigent ne concernent pas notre poète (la « solution de continuité du vers dans l’espace », notamment).

⁷⁴ Bonhomme, Béatrice, « Articulation du réel et du poétique » (au sujet d’Antoine Emaz), in *Dire le réel aujourd’hui en poésie*, op.cit., p. 438.

⁷⁵ Collot, Michel, *La matière-émotion*, op.cit.

⁷⁶ Juarroz, Roberto, *Poésie et réalité*, op.cit., p. 17.

⁷⁷ Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure d’horizon*, op.cit., p. 189.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 200.

⁷⁹ Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, I. Paris : Gallimard, 1966, p. 255 (*La poésie moderne et la structure d’horizon*, op.cit., p. 189).

de l'inconnu. » (M. Collot⁸⁰). Notre propos vise à expliquer le fonctionnement poétique des indicateurs qui versent le poème du côté de « la résonance sensible » (Valéry⁸¹).

1.1.1.1. Les déictiques

Les gestes* de monstration, de désignation, supposés par les déictiques informent la poétique de la labilité, exhibant l'irréductible décalage qui disjoint l'appel du dehors⁸² et l'écriture.

Ainsi en est-il de l'usage fréquent des embrayeurs adverbiaux, « ici et là », qui marquent l'application du poète à « ne pas perdre le fil » de la trame spatio-temporelle. Les adverbes sont tendus vers ce qui est autre, non-prévisible, vers ce qui n'est pas plus « ici » que « là ». Leur gestuelle est « à la fois finie et interminable⁸³ », elle a pour effet de projeter le lecteur dans une attention particulière :

Grèbes, foulques soufflant sans rime ni raison dans vos cannes de sureau, brièvement, par intervalles
(un son, un appel, un signe), **ici, là**, imprévisiblement, toujours ailleurs, combien êtes-vous ainsi, hors de
vue, à délayer d'un coup sec des brassées de roseaux ?

Pour nous, longtemps à l'écoute, point d'autre tâche, pour l'instant, que de nous appliquer à ne pas
perdre le fil.⁸⁴

L'oscillation mise en jeu par les adverbes est significative. Premièrement, les déictiques « ici, là » hésitent entre désignation et monstration d'une indétermination. S'agit-il de pointer les oiseaux ? Mais lesquels ? Non actualisés par un déterminant, les substantifs « Grèbes, foulques » supposent une multitude indifférenciable, indistincte. Deuxièmement, les embrayeurs correspondent à un geste qui se résout en une impossibilité de localiser ce qui est « ici », puis « là », « toujours ailleurs », et même « hors de vue ». Enfin, la chose pointée n'est peut-être pas visible : ce que l'auteur cherche à indiquer est peut-être le décalage même entre le visible et l'audible, entre la manifestation sensorielle (« son ») et l'impulsion intérieure de l'« appel ». Les déictiques font « signe » textuellement, ils pointent rythmiquement les

⁸⁰ Nous reprenons les mots de M. Collot dans le chapitre « Dans les marges du paysage » consacré à Pierre Chappuis (*Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, *op.cit.*, p. 365).

⁸¹ Valéry, Paul, « L'infini esthétique » dans *Œuvres*. Tome II, *op.cit.*, pp. 1342-1344. Pour l'auteur, l'artiste vise à provoquer « des développements *infinis* » grâce à des moyens « finis », il crée un univers de « résonance sensible. »

⁸² Faisant « Retour sur la notion de gestes lyriques », Dominique Rabaté explique que la notion de geste « permet de dire ce mixte, cette poussée du dedans qui est aussi un appel du dehors, une réponse à cet appel », in Andriot-Saillant (dir.), Caroline, Roger, Thierry (dir.), « *Les Gestes du poème* », Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2015. Disponible à l'adresse suivante : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?les-gestes-du-poeme.html>

⁸³ Rabaté, Dominique, *Gestes lyriques*, *op.cit.*, « Introduction », p. 20.

⁸⁴ *À portée de la voix*, *op.cit.*, « Pour l'instant », p. 15.

syncope, les « interruptions du sujet⁸⁵ » énonciateur, à l'instar de ce qui l'entoure. Marqueurs d'éclipses, les déictiques disent un décalage spatio-temporel, ils désignent les soubresauts d'une acuité perceptive se laissant transporter, se laissant pro-jeter « ici, là », d'une manifestation sensible à une autre.

Les embrayeurs « ici » et « là » sont souvent employés en tension l'un par rapport à l'autre. Aussi pointent-ils moins des endroits qu'une dynamique, qu'un mouvement de va-et-vient, comme au début du poème dont le titre, « (*mouettes ou vagues*) », est positionné en bas de page, et dans une taille de police moindre, comme pour tous les poèmes en vers brefs :

Ici, là
inopinément
leur crête se hérissé
et retombe.⁸⁶

À l'intermittence impliquée par le couplage des adverbes s'ajoute l'indétermination du motif en mouvement : le déterminant possessif « leur », prive le battement de tout ancrage distinct et pointe vers une sorte d'absolue disponibilité figurale, ni virtuelle, ni réelle. Labile, l'évocation poétique recèle⁸⁷ divers phénomènes pouvant correspondre aux montagnes, aux nuages ou encore aux faîtes des arbres. Postulant l'unicité d'une référence que le texte déjoue, les indicateurs (les adverbes, le possessif) ont vocation à convertir le lien aux choses, pour dire « la relation compacte appelée monde⁸⁸ » (A. du Bouchet). En oblitérant l'ancrage autour d'un motif particulier, le poète refuse de délimiter un champ référentiel et renvoie à l'impossible unicité de toute chose. Paradoxalement donc, le geste de monstration se convertit en un geste d'ouverture, équivalent peut-être à celui d'ouvrir une autre fenêtre sur le monde, mais sans avoir « découp[é] un morceau de la réalité » (D. Rabaté⁸⁹).

Les indicateurs « ici », « là » ; « là », « au-delà »⁹⁰ ; « en haut » « en bas »⁹¹ signalent les points d'immersion du locuteur dans l'étendue⁹² et fonctionnent souvent comme des points de repiquage d'une composante textuelle à l'autre, parfois même d'un poème à l'autre⁹³. En amorce du texte ou de la page, le connecteur invite le lecteur à se glisser dans l'étendue. Dans

⁸⁵ Rabaté, Dominique, *Gestes lyriques*. Paris : José Corti, Coll. Essais, 2013, « Introduction », p. 20.

⁸⁶ *Pleines marges*, *op.cit.*, « (*mouettes ou vagues*) », p. 39. Le poème est intégralement cité p. 269.

⁸⁷ Référence à la citation empruntée à Jacques Garelli (*Le Recel et la dispersion*, *op.cit.*, p. 125).

⁸⁸ Du Bouchet, André, *Peinture* d'André du Bouchet. Saint-Clément-la-Rivière : Fata morgana, 1983, p. 21.

⁸⁹ Rabaté, Dominique, *Gestes lyriques* *op.cit.*, « Ouvrir » (chapitre I), p. 28.

⁹⁰ Le poème en prose « Ciel double » (*Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, p. 24) est ainsi construit.

⁹¹ Par exemple : « Ici, le regard s'abîme. // En contrebas, / rousseurs [...] » dans *Entailles*, *op.cit.*, p. 27.

⁹² L'analyse a été développée en 1. 1. 3. 1 (Motilités chiasmiques en l'étendue : le regard et la marche).

⁹³ Les indicateurs « Ici » et « Au loin » dis-joignent deux poèmes du recueil *Entailles* (*op.cit.*, pages 66 et 67) en leur battement ; la relation aux choses oscille entre sensation de proximité ou d'éloignement. L'embrassement réside dans le fait que de part et d'autre du pli intérieur, l'énonciateur est saisi.

ce vers initial, « Une plongée / d'ici / dans la brume⁹⁴ » du poème « (*heure et lieu incertains*) », le saut du locuteur propulse le lecteur dans l'indistinction même. Dans « *Lointaine solitude*⁹⁵ », la portée référentielle du déictique est autrement troublée :

Les pins ici (*lieux de toujours, en toutes saisons*) ne couronnent ni temple ni colonne.

Ici parmi les flaques d'ombre lentes à se dissiper (*lointaines solitudes*), une nouvelle fois plonger au plus fort de l'immobile coulée de pierres où le regard s'épouante.

Tes rapides, torrent imaginaire ! [...]

En effet, l'adverbe ne renvoie pas seulement à la situation d'énonciation : il fait référence à une relation à la fois plus fondamentale et plus labile entre le locuteur et la réalité. Si un endroit est effectivement pointé, les énoncés parenthétiques le rapportent à un foyer-lieu⁹⁶. En somme, ce que pointent les adverbes, c'est le décalage entre ce qui est désigné, c'est-à-dire les arbres, les ombres, l'éboulis, et ce qui est fantasmé : la solitude, le torrent. Est ainsi mise en évidence la tension scopique entre voir et « donner à voir » (Éluard), pulsion qui tient d'un transport intérieur mais aussi de la mise en œuvre poétique⁹⁷.

Le rôle du démonstratif est d'actualiser une chose quelconque en l'isolant et en la situant dans un rapport de proximité spatio-temporelle avec le locuteur. Mais, dans certains poèmes, il correspond plutôt à une manière d'appeler les choses à la présence : « Ces rires, l'eau de ces rires dans le matin et ces murmures qu'apporte, si léger soit-il, le vent, comment s'en lasser ?⁹⁸ ». D'ailleurs, le titre du poème, « *À distance* » (*À portée de la voix*) confirme l'idée que le démonstratif œuvre à tirer vers la proximité et vers la matérialité élémentaire ce qui confine à l'absence, à la mutité. La retouche initiale permet d'associer une sensation à ce qui ne peut être pointé concrètement : la manière, le style d'existence de « l'eau ». Le second syntagme démonstratif, « ces murmures », pointe une sensation tout aussi inassignable et plus ténue encore, car si le rire est du côté de l'éclat, le murmure s'oriente du côté du latent. La distribution des adjectifs démonstratifs n'ordonne pas ce qui est à voir mais ponctue les efforts d'une acuité focalisée sur les manifestations d'une présence ténue. Elle réitère ce geste poétique qui prétend faire sourdre dans la parole poétique ce qui reste en deçà de la voix.

De manière analogue à certains emplois adverbiaux, les démonstratifs mettent en relief des points d'ancrage textuel grâce auxquels le poème flotte souplement. Le jeu de décalage

⁹⁴ *Pleines marges, op.cit.*, « (*heure et lieu incertains*) », p. 16. Le poème a été intégralement p.75.

⁹⁵ *Dans la foulée, op.cit.*, « *Lointaines solitudes* », p. 103 (trois astérisques sur pages blanches déterminent trois mouvements poétiques).

⁹⁶ Notion explicitée en première partie, p. 176 sqq.

⁹⁷ Au sens valéryen du terme : « Mais c'est enfin la notion toute simple de *faire* que je voulais exprimer. Le faire, le *poëin*, dont je veux m'occuper, est celui qui s'achève en quelque œuvre » (« Première leçon du cours de poétique », in *Œuvres*. Tome I, *op.cit.*, p. 1342).

⁹⁸ *À portée de la voix, op.cit.*, p. 39.

entre les gestes de monstration facilite le transport d'une chose à l'autre, l'une étant l'attache référentielle de l'autre :

Cette route d'altitude
de nouveau,
déserte, blanche.

Ces pas, ces années,
mentalement.⁹⁹

Le premier démonstratif spécifie le lieu d'où parle le poète, mais parce qu'il entre en tension avec la répétition du même supposée par l'itératif (« de nouveau »), il pointe des écarts temporels que le poème enjambe lestement. Puis, dans l'avant-dernier vers, l'adossement des démonstratifs, « Ces pas » et « ces années », réitère le mouvement de l'enjambée*. Quant à la virgule, elle matérialise l'appel d'un pas à l'autre, comme d'un temps à l'autre. Les déictiques qui devaient présentifier un contexte énonciatif pointent une non-coïncidence temporelle, et peut-être spatiale. D'une strophe à l'autre, leur anaphore ponctuée des mouvements de décalages, de « différemment[s] perpétuel[s] d'avec soi¹⁰⁰ », entre "je" présent, le "je" des « années », et le "je" des « pas » à venir. Le ponctème interstrophique correspond à une oblitération, une syncope, traçant une voie blanche.

1.1.1.2. Les pronoms représentants¹⁰¹

La labilité de l'ancrage textuel poétique est due encore aux nombreux pronoms dont la référence grammaticale est suspendue ou oblitérée. Évoquant le poème « *Provisoirement*¹⁰² », Pierre Chappuis affirme priver le pronom représentant de tout antécédent pour « immerger d'emblée le lecteur dans la réalité poétique¹⁰³ » de la lumière (« Elle est, comme entre des colonnes de marbre rose, tendue, rose, de tronc en tronc jusqu'à gagner l'espace entier. »). Le pronom oscille entre référence déictique et référence anaphorique, le pronom pouvant se comprendre comme une reprise du syntagme « l'aube » du poème précédent. Ce type de troubles et d'ambiguïtés référentielles est au cœur de la labilité poétique et conduit souplement à la métamorphose du motif textuel. Dans la suite du poème, la chose, la lumière, qui était « entre » emplit l'étendue, se transmue pour devenir « rousseurs et demi-teintes » puis « voix enfantines ». Parce que le pronom n'est pas enté sur un référent stable, le motif,

⁹⁹ *Entailles*, *op.cit.*, p. 53. Poème précédemment cité p. 171.

¹⁰⁰ Rabaté, Dominique, *Gestes lyriques*, *op.cit.*, p. 57.

¹⁰¹ L'emploi des pronoms personnels "il", "elle", "nous", "on" faisant référence à des personnes, des personnages sera questionné en rapport avec l'ancrage de la parole lyrique.

¹⁰² *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, « *Provisoirement* », p. 19. Entre parenthèse est citée la phrase liminaire.

¹⁰³ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, « *Valeur de signe* » p. 54.

ductile, peut être diversement redéployé, et cette variation même constitue l'ancrage discursif. Ce que pointe le pronom quand son antécédent échappe, c'est le miroitement kaléidoscopique de toute désignation et monstration proprement poétiques, créatrices.

Les pronoms représentants et les adjectifs possessifs dépourvus de leur antécédent œuvrent conjointement à la diffraction référentielle, favorisant au besoin les dynamiques de surimpression dans les poèmes qui se suivent, ainsi dans le diptyque¹⁰⁴ « (*premiers beaux jours*) » et « (*mouettes ou vagues*) » par exemple. Un tel usage du pronom représentant suspend le geste évocatoire dans une certaine « disponibilité de signification¹⁰⁵ » (Jenny). Le poème ne parle pas de rien, mais ce dont il parle résiste à l'identification et à l'identité d'un motif, ce qui démultiplie son pouvoir évocatoire, sa capacité à *donner à voir*, à créer des relations référentielles.

Le pronom, ou le déterminant possessif, guée le déploiement discursif par-delà le défaut d'ancrage, et le lecteur par-delà l'assignation à un univers dont il ne serait qu'un créateur second. L'effet est de même nature quand l'emploi du pronom représentant, ou de l'adjectif possessif, est cataphorique* : le trouble référentiel projette le lecteur dans « une rêverie paradigmatique¹⁰⁶ », avant que la reconnaissance de l'antécédent ne propose, parfois *in extremis*¹⁰⁷, un ancrage plus ferme :

Frileuse, elle sonne grêle
à contretemps
au caprice des heures.

N'ira pas loin.

Pour un instant,
supplée le feuillage
qu'éparpille le vent.

Dans ce poème, « (*arbres et clocher dans la complicité de décembre*)¹⁰⁸ », la cloche n'est pas nommée, mais plusieurs traits sémantiques convergent vers elle : l'indice sonore, l'isotopie du décompte des « heures », la synecdoque du « clocher ». Précisément, cet effet de décalage suscité par l'emploi cataphorique du pronom constitue le propos même du poème car

¹⁰⁴ Les poèmes « (*premiers beaux jours*) » et « (*mouettes ou vague*) » du recueil *Pleines marges* (*op.cit.*, pages 38 et 39) ont été cités et commentés dans « *Dynamiques de surimpression* », p. 269.

¹⁰⁵ Expression librement empruntée à Laurent Jenny (*La Parole singulière, op.cit.*, p. 19) qui, par ces mots, caractérise la parole figurale et non l'usage du pronom personnel.

¹⁰⁶ Jacques Garelli « Qu'est-ce que la phénoménologie? », dans *La liberté de l'esprit*, n° 14. Paris, Hachette, hiver 1986-1987, p. 48. Cité par Lucie Bourassa, in *Rythme et Sens, op.cit.*, p. 97.

¹⁰⁷ Le poème « *Rebelle attendrie* » (*D'un pas suspendu, op.cit.*, p. 48) est de ce point de vue représentatif. Le pronom « elle » apparaît dès la première phrase, se trouvant associé dans le déploiement textuel à une accumulation de notations de mouvements, mais ce n'est que dans le dernier syntagme du poème, « eau apaisée » que l'antécédent est précisé, comme si la vivacité de l'eau l'avait jusque la rendue « rebelle » à la nomination (à toute manière de quiddité).

¹⁰⁸ *Entailles, op.cit.*, p. 71.

celui-ci fait état d'un « contretemps » généralisé. Quelque chose retentit de manière imprévisible, quelque chose oblitère la vue, le bruissement de l'agitation végétale : le son peut être celui de la cloche mais il peut aussi se rapporter aux résonances de l'aura spatio-temporelle, à une espèce volatile, ou encore à la brume de « *décembre* ». Par ailleurs, cette chose qui « N'ira pas loin » ne renvoie pas indiscutablement au pronom représentant « elle », et le déplacement évoqué reste donc partiellement irrésolu. L'ambiguïté référentielle est poétique : elle procède de mises en relations, d'ajustements interprétatifs dynamiques, elle engage toute la chaîne de référence textuelle*¹⁰⁹ et œuvre à la diffraction référentielle, enfin elle crée un effet de décalage correspondant à la sensation d'écart dont le poète veut rendre compte.

Dans « *Le vide des mots*¹¹⁰ », le pronom « elle » est pareillement privé de référence endophorique mais le flottement est en partie contrebalancé par les mouvements comparatifs :

Argileuse, crayeuse, noueuse, vague après vague jusqu'aux falaises de l'horizon, comprimée, figée, tourbillonnaire, elle s'étend comme une boue lumineuse, comme un limon, une page blanche (*le vide des mots*) agrippée aux basques, rehaulée, cotonneuse, léchant les arbres à mes pieds. [...]

L'effet suscité est sensiblement différent et rend compte d'un autre type de fonctionnement de la labilité poétique. Annoncée par le titre même, l'oblitération de l'antécédent est le moyen linguistique privilégié pour susciter un trouble répondant à l'oblitération causée par la brume. Ce que suggère le poème, c'est donc l'évidement qui éclaire le processus poétique lui-même. Le vertige des matières et des manières, devenues toutes deux indistinctes touche le locuteur, l'immerge, l'entraîne dans une dynamique poétique. La transparence du pronom représentant dépourvu d'antécédent, la transparence de la « page blanche¹¹¹ » fonctionnent comme un appel lancinant à d'autres mots, d'autres matières, d'autres résonances.

1.1.1.3. Le pronom relatif « qui »

Bien que le relatif ne soit pas au sens strict un pronom représentant, il a pourtant un rôle de représentant par rapport à un antécédent. Le pronom *qui* intervient dans quelques

¹⁰⁹ Dans *Les formes de reprise dans le discours. Anaphores et chaînes de référence* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1995, p. 123), François Corblin définit la chaîne de référence comme « la suite des expressions d'un texte entre lesquelles l'interprétation construit une relation d'identité référentielle ».

¹¹⁰ Le début de ce poème extrait de *Distance aveugle* (*op.cit.*, p. 84) a été cité précédemment, cf. *supra*, p. 79.

¹¹¹ Pierre Chappuis répondant à S. Dupuis dans *Le Lyrisme de la réalité* (*op.cit.*, p. 15) note que : « La page blanche, elle, met en cause une personne absente, inconnue, anonyme. ». L'idée de transparence est plus particulièrement abordée à la page 16.

occurrences en opérant à la manière d'une charnière. Dans le diptyque « *parmi les pins noirs d'Autriche*¹¹² » (*Comme un léger sommeil*), il marque alors le rebond et donc la démesure textuelle :

<p>Hachuré, le jour ; haché. Pourtant s'infiltré, rebelle, éraflé.</p> <p>La lumière du jour.</p> <p>Lourdement pèse, plurielle, non encore levée, la herse de l'ombre.</p>	<p>Qui malgré tout égaie, lustre le sol, le fait reluire.</p> <p>Tel, briqué, un pont de bateau.</p> <p>À hauteur, opiniâtre, l'inertie de l'ombre, pour un peu nous gagnerait.</p>
---	---

Le pronom « Qui » initiant le second volet articule les poèmes, mais tout en pointant un décalage poétique, relatif au flux et reflux de la lumière et de l'ombre, à leurs embrassements mouvants. Le mouvement de lecture conduisant d'un poème à l'autre permet de postuler que l'antécédent du pronom relatif est le syntagme « la herse de l'ombre », la grille d'ombre rehaussant, paradoxalement, mais immanquablement, la vivacité lumineuse. Pour autant, rien ne permet de certifier que l'antécédent pronominal se situe dans le poème précédent, et qui plus est, dans le dernier énoncé : il pourrait aussi bien concerner un autre contexte énonciatif, mais la logique de la résonance s'en trouverait très restreinte. L'antécédent pronominal pourrait aussi correspondre au syntagme médian, « La lumière du jour ». Or, l'ambivalence est intéressante : qui de la lumière ou de l'ombre anime et réjouit le « sol » et le locuteur ? Choisir d'exclure l'un ou l'autre des substantifs de la préention à l'antécédence grammaticale équivaldrait à simplifier le déploiement textuel de l'ensemble, et par contrecoup, à n'entrevoir qu'une partie du phénomène ambiant. L'oscillation créée par le défaut d'assise de l'antécédence grammaticale ne relève pas de la mimésis mais bien d'un déploiement textuel poétique, c'est-à-dire d'une « une disposition de mots — et une disposition typographique adéquate et légitime » (P. Reverdy), d'une « équivalen[ce] verbal[e]¹¹³ ».

Nous coupons court à l'analyse des occurrences du relatif pour ne pas efflorer le travail à venir sur l'enjambée. En revanche, inversons présentement la perspective car,

¹¹² *Comme un léger sommeil*, op.cit., « (*parmi les pins noirs d'Autriche*) », page 26 et « (*parmi les pins noirs d'Autriche*, 2) », page 27.

¹¹³ *La Preuve par le vide*, op.cit., « *Baroquisme* », p. 83.

paradoxalement, les processus de désignation et les relations prédicatives sont aussi garants de la labilité de l'ancrage textuel.

1.1.2. Les troubles de la relation prédicative

La relation prédicative concerne aussi bien la détermination du motif discursif que la structure syntaxico-sémantique de la phrase, mettant en relation un thème, qui peut être instauré par le groupe nominal sujet, et un prédicat logique qui peut être distribué par le prédicat grammatical, correspondant plus ou moins avec le groupe verbal. Dans le *Sophiste* (216^e-262^e), Platon conçoit la problématique de la relation prédicative en termes de référence :

les paroles proférées ne font référence ni à une action, ni à une absence d'action, ni à la réalité d'un être ou d'un non-être, tant qu'on n'a pas mêlé les noms et les verbes : alors seulement, il y a ajustement et dès lors cette combinaison élémentaire devient énoncé [...] ¹¹⁴

La labilité poétique tient précisément aux processus de déliements entre la désignation de la chose et la désignation de sa manière d'agir, de sa réalisation, de son mouvement ou encore de son efficence. Le philosophe insistait déjà sur la dynamique d'interactions syntaxico-sémantiques à l'œuvre dans l'émergence du sens de la référence. Or ce décalage est aussi celui que le poète analyse comme relevant d'une « *syntaxe de l'écart*¹¹⁵ », dans l'œuvre d'André du Bouchet. Les procédés que détermine P. Chappuis correspondent pour partie à ceux qui caractérisent sa propre écriture, tels l'emploi de pronoms sans antécédents, les démonstratifs qui « pointent dans le vide » et les « termes apposés au vide, prédicats ni sujets »¹¹⁶. L'une des interprétations est que « la prise sur le réel » serait tout à la fois « *foudroyante et inaccomplie*¹¹⁷ ». Mais, la labilité de la relation prédicative dans les textes du poète neuchâtelois engage plutôt le flottement dans la réalité, à partir d'amers, de processus d'accroches référentielles ambigus, ambivalents et créateurs de possibilités multiples.

1.1.2.1. Détermination grammaticale et indétermination poétique

Le motif dont procède le déploiement textuel est avant tout un ensemble de possibilités ouvertes. Partant, les processus de désignation et d'actualisation dont dépend la détermination du motif poétique sont précisément adossés à des logiques d'indétermination.

¹¹⁴ Cité par Jean-Marie Merle dans « La prédication : approche de la théorie des opérations prédicatives et énonciatives », in *Corela*, [En ligne], HS n°22, 2017. Disponible à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/corela/4959>

¹¹⁵ *Deux Essais : Michel Leiris / André du Bouchet, op.cit.*, « Une syntaxe de l'écart », pp. 178-181.

¹¹⁶ *Ibidem*, pages 179 et 180.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 181.

Par exemple, l'article indéfini actualise un motif concret, mais le texte le porte par ailleurs au suspens en le déliant de toute origine, de toute circonstance spatio-temporelle :

Un trait
au cœur de l'impalpable.

Filant droit, nulle part.

Éphémère chemin de givre.¹¹⁸

L'article indéfini actualise le substantif « trait », le particularise, l'extrait de l'informe étendue « impalpable ». Ce faisant, il marque l'impulsion d'une parole entée sur l'inassignable, il la « trait », la tire, au sens étymologique, hors du lieu nul des marges du poème, hors de l'immatériel et de « l'impalpable », sauf que la ligne est tendue vers « nulle part », puis vacille ensuite entre désignation et métaphoricité, sous la forme d'un « chemin ».

Par ailleurs, l'article défini est régulièrement employé de manière à pointer ce qui a disparu. Dans l'occurrence suivante, l'écart est souligné par le biais de l'inversion syntaxique :

Le point, sur l'eau, que quitte la mouette (*et la vague ne s'interrompt*) ; le bord du nuage, effacé, que son aile frôle (*et un ourlet semblable, réitéré, l'abîme*). [...] ¹¹⁹

Les gestes de désignation produits par l'emploi des articles définis dans les groupes nominaux (« Le point » puis « le bord du nuage ») pointent ce qui n'est déjà plus : la mouette s'est déplacée et le nuage s'est « effacé ». La construction syntaxique commençant par « Le point » est poïétique en ce qu'elle donne à voir l'invisible « point », celui qui fut¹²⁰. Ainsi le poète œuvre à bien autre chose qu'à pointer une trace : il tend à conjoindre l'« ancien et le nouveau » (mais sans toutefois les confondre) durant le laps de temps nécessaire au lecteur pour « enjamber » les heurts suscités par les syntagmes interposés entre virgules, « sur l'eau » et « effacé ». Toute une dramaturgie est impliquée dans ces choix syntagmatiques, ces choix poïétiques qui visent l'adéquation entre l'expérience esthétique de la labilité et l'expérience esthétique proposée au lecteur. Croisant les postulations de M. Collot et H. Maldiney, il est possible de concevoir le poème comme « une sorte de prière faisant exister le délocutaire (celui dont on parle) ¹²¹ » :

[...] je parle à toi de ce qui n'est pas là, de l'absent pour lui conférer la présence à partir du présent de notre co-présence [...] ¹²²

¹¹⁸ *Comme un léger sommeil*, op.cit., p. 69.

¹¹⁹ *D'un pas suspendu*, op.cit., « L'ancien et le nouveau », p. 44.

¹²⁰ La mouette quitte un/le point où elle se trouvait ; son aile a frôlé le bord du nuage qui s'est effacé

¹²¹ Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op.cit., pp. 205-206.

¹²² Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, op.cit., p. 292. Cité par Michel Collot dans *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op.cit., pp. 205-206.

Le précédent exemple témoigne donc avec acuité de cette manière de précarité poétique mise en évidence par Jérôme Thélot¹²³.

Ce sont encore les occurrences, fréquentes en début de poème, de substantifs non actualisés par un déterminant qui troublent la relation référentielle. Proprement flottante, la dynamique relationnelle se suspend en deçà de la monstration et de la désignation. La concision fulgurante d'un mot-vers au début du poème rend impossible la distinction entre le processus de désignation-nomination et celui de la métaphorisation nominale *in absentia* : « Étrave,¹²⁴ », « Jour :¹²⁵ ». Et le phénomène touche aussi le poème en prose, comme au début du texte « *Avant le jour*¹²⁶ » : « Montagne de ténèbres devant moi. La forêt vole en éclats (*ou peut-être une absence trop profonde*). [...] ». Le substantif initial dramatise un surgissement, la phrase nominale rend compte du saisissement et de l'évidement du locuteur face à l'inquiétante étrangeté d'une masse obscure, compacte, indéterminée, qui implique tout aussi bien une montagne qu'un assombrissement du ciel. La non-actualisation des substantifs correspond généralement à la volonté de rendre compte de la logique d'indifférenciation de la sensation, c'est-à-dire du moment pathique* de H. Maldiney.

Par ailleurs, c'est la juxtaposition paratactique qui distribue des motifs concrets dont la relation et la combinaison référentielle ouvrent alors sur l'indistinct :

Étoiles l'été
dans les arbres.

Trilles,
éclats nocturnes.¹²⁷

Dans le vers initial, l'absence de ponctuation et de reliement syntaxique explicite entre les deux noms, ainsi que l'adossement entre un premier terme non actualisé et un second mot précédé de l'article défini, troublent l'ancrage poétique. Le substantif « Étoiles » vacille entre le réel et le virtuel, entre désignation non actualisée et monstration, parce que le syntagme « l'été » hésite lui aussi entre actualisation déictique, évocation d'une atmosphère saisonnière, et métaphorisation d'un scintillement lumineux dans le feuillage des arbres. Dans l'ensemble

¹²³ Thélot, Jérôme, *La Poésie précaire*, op.cit., p. 9. L'absentement des Dieux a pour conséquence que la prière devient non pas un thème mais un fait.

¹²⁴ *Pleines marges*, op.cit., « (ciel ouvert, en février) », p. 21 :

Étrave, /fendre le froid. //Et non qu'étincelant, /venant le premier sur moi,/ il me hache.// Torrentueusement, la bise. ». Le poème flotte sur le surgissement premier du substantif qui renvoie peut-être à l'image que le locuteur se fait de lui-même. Reste que, dans la strophe suivante, l'étrave est le froid lui-même, et le locuteur, comme fendu.

¹²⁵ Même vers initial dans les poèmes « (colin-maillard) » (*Mon Murmure, mon souffle*, op.cit., p. 19) et le poème non titré de la page 64 dans *Comme un léger sommeil*, op.cit., 2009.

¹²⁶ *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, op.cit., p. 83. D'autres éléments de lecture ont été auparavant apportés dans le chapitre sur *La présence-absence des choses et de l'étendue* en première partie.

¹²⁷ *Pleines marges*, op.cit., « (avant la nuit complète) », p. 56.

du poème, l'éparpillement des mots sur la page met en œuvre la diffraction des sensations ressenties par le locuteur. Il engage une lecture tabulaire propre à créer des relations référentielles multiples : les substantifs « Étoiles », « Trilles » et « éclats » peuvent entrer en relation de surimpression métaphorique car ils sont tous trois privés de déterminant et tous trois en tête de vers. « Trille » désigne-t-il un bruit ou bien s'inscrit-il dans une relation synesthésique avec la dissémination d'« éclats » obscurs, d'éclats lumineux ? Mais encore, se rapporte-t-il au retentissement intérieur du tapage rayonnant de l'effervescence estivale ? Le fonctionnement textuel ne consiste pas à déployer un motif concret, mais il le fait miroiter. L'actualisation aussi bien que la non-actualisation des substantifs perturbent les processus de relations prédicatives à tel point que ceux-ci se trouvent supplantés par des relations de références kaléidoscopiques entre les termes du poème.

1.1.2.2. Prédications adossées à l'indéterminé

Pierre Chappuis développe une « syntaxe de l'écart » fondée sur des « mots sans fonction définie », sur des « termes apposés au vide »¹²⁸ afin de troubler l'ancrage textuel. Les relations prédicatives sont notamment perturbées par l'oblitération, l'indétermination ou simplement la mention différée du support actantiel des participes ou des verbes conjugués.

En emploi verbal, les participes évoquent un procès qui n'est pas daté mais seulement envisagé sous l'angle de son déroulement (accompli / inaccompli, aspect sécant¹²⁹), mais leur usage perturbe l'ancrage textuel quand le procès est délié du nom de ce qui l'accomplit : pour reprendre Platon¹³⁰, « les paroles proférées ne font référence ni à une action, ni à une absence d'action, ni à la réalité d'un être ou d'un non-être, tant qu'on n'a pas mêlé les noms et les verbe ». Placés au commencement du poème, les participes présents sont très souvent privés de pivot actantiel. Dans les poèmes en vers, ils pointent un processus, une action qui, d'abord, restent flottants, sans référence, avant que le titre n'apporte, quand il existe, un labile ancrage. Ainsi en est-il de ce poème extrait de *Pleines marges* :

¹²⁸ « Une syntaxe de l'écart », in *Deux essais : Michel Leiris / André du Bouchet, op.cit.*, p. 179.

¹²⁹ Lorsque le procès est observé de l'intérieur sans que l'on puisse en distinguer le début ou la fin.

¹³⁰ Platon dans le *Sophiste* (216^e-262^e). Cité par Jean-Marie Merle dans « La prédication : approche de la théorie des opérations prédicatives et énonciatives », *Ibidem*. Disponible à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/corela/4959>

Mêlant
lumineusement
or et azur

(*mélèzes*)¹³¹

L'efficiencia lumineuse est, dans un premier temps, privée de tout ancrage : le participe est délié de tout point de référence chronologique comme de tout support actantiel. La rêverie paradigmatique est d'autant plus fortement sollicitée que les quelques vers évoquent une illumination chromatique et créent un balancement acousmatique du fait des assonances en [ã], allitération en [m] et [l]. La résonance du titre fonctionne comme un ancrage sonore : « mélèzes » reprend approximativement le début du participe [mɛl], et emprunte son [z] à l'adverbe, comme à « azur ». Elle résorbe mais reconduit, le processus de mise en relation référentielle, selon que l'imaginaire du lecteur a plus ou moins fortement associé le poème à un motif particulier.

En ouverture du poème, les participes passés dont le support actantiel est oblitéré troublent de manière comparable les processus de mises en relations référentielles. Le poème « *Nuit claire*¹³² » (*D'un pas suspendu*) en est une occurrence représentative :

Ayant vogué dans la nuit claire.

Les cornes – inexistantes ? – maintenant tues, les voiliers de l'ombre glissent dans l'invisible.
(*Forêts fugitives.*)

La relation référentielle entre le participe et son pivot actantiel est compliquée de diverses façons. Le substantif « cornes » est un support sémantiquement incertain : il est d'abord mis en doute par l'énoncé entre tirets ; puis, le participe « tues » engage un glissement référentiel entre les sens de la vue et de l'audition. La mise en relation référentielle avec le support actantiel des « voiliers de l'ombre » est plus aisée, du fait de l'isotopie de la navigation. Mais la relation référentielle se déplace encore, par coalescence, avec l'énoncé parenthétique en italique : la suggestion de la flottaison des cimes des arbres est propre à réconcilier les précédentes mises en relation avec les « cornes » et les mâts des « voiliers ». Grâce à l'oblitération initiale du support actantiel, la dynamique de glissement des mises en relations référentielles s'accorde parfaitement avec la labilité de l'étendue : la syntaxe ajuste le déploiement textuel au mouvement de la sensation, le poète parvenant ainsi à recréer une sensation équivalente à celle évoquée par le locuteur.

¹³¹ *Pleines marges, op.cit.*, « (*mélèzes*) », p. 72.

¹³² *D'un pas suspendu, op.cit.*, « *Nuit claire* », p. 46.

Les troubles de la mise en relation référentielle concernent aussi les verbes conjugués déliés¹³³ ou privés¹³⁴ de leur sujet grammatical, les infinitifs déliés de leur pivot actantiel¹³⁵, ou encore les épithètes. L’ancrage textuel est labile quand le motif n’est évoqué qu’au terme du poème. Le procédé caractérise par exemple le poème « *Sans repères*¹³⁶ » (*D’un pas suspendu*) dont le premier paragraphe commence ainsi : « Neutre, rêveuse, somnolente. ». Les prédications se juxtaposent, répondant aux dispositions successives d’une chose labile existant en deçà de sa désignation et de son identification référentielle. Dans la dernière unité textuelle, le dédoublement nominatif, « Eau brumeuse. Lac au-dessus de nos têtes. », maintient vive l’oscillation. Les processus prédicatifs du premier vers sont à mettre en relation avec un lac, ou avec un autre point d’eau, et avec un ciel de brume qui les embrasse du fait de son indistinction : ils concernent à la fois chaque chose concrète et l’étendue entière qui en émerge.

Signalons finalement que le blanchiment* de certains termes annihile toute distinction de catégorie et de fonction grammaticales. Ainsi débute le second poème du recueil *Comme un léger sommeil*¹³⁷ : « Haut et clair / malgré les rebuffades. ». Entre emplois adjectival, adverbial, et peut-être emploi partitif (par concision, pour renvoyer à la partie haute et claire par exemple), la prédication « Haut » et « clair » tourne court, l’ensemble strophique suggérant un élan d’adversité heureuse, comme déjà libéré du poids de l’affrontement puisque les « actants » sont indéfinis.

1.1.3. Gravitation textuelle autour d’un motif référentiel

Les troubles de la mise en relation référentielle entre un motif et son actualisation, son action, son efficence, préservent l’ancrage textuel de tout appesantissement. Le motif n’assigne pas plus le poème à la représentation mimétique que le texte ne réduit le motif original à un objet de discours. Le motif est ce dont procède la dynamique textuelle et, pour

¹³³ Le déliement est souvent provisoire, comme de cette unité : « Court / au-dessus des eaux grises / un torrent d’air froid » (« (comme pris d’une peinture chinoise) » dans *Comme un léger sommeil, op.cit.*, p. 29). Quand la désignation du sujet grammatical n’intervient pas du tout dans le texte, c’est souvent que celui-ci est un verbe de déplacement imputable au locuteur lui-même.

¹³⁴ Tel est le cas du poème « *Me reprend, m’excepte* » dans *Éboulis & autres poèmes, op.cit.*, pp. 131-141. La première page du poème est citée dans « Le regard anime l’étendue », cf. *supra*, p. 150.

¹³⁵ Comme dans le poème « *aubépines en fleurs* » (*Comme un léger sommeil, op.cit.*, p. 55) qui s’ouvre sur ce vers « À rire, courir, cheveux au vent. ».

¹³⁶ Le poème « *Sans repères* », *D’un pas suspendu, op.cit.*, p. 33. Le poème a été cité intégralement au sujet des « Dynamiques d’oscillations contrastantes », cf. *supra*, p. 266.

¹³⁷ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, p. 10 (poème non titré).

l'auteur, il s'agit de n'en « garder » que les « moindres attaches laissant un vide central¹³⁸» autour duquel gravitera le poème. Autrement dit, l'ancrage labile consiste à préserver la possibilité pour le texte de rester « en prise directe¹³⁹», de danser autour de son motif, « ce fil dont [il] » dépend¹⁴⁰. Mais, dérober le motif dont procède le texte ne contredit ni la nomination, ni la désignation ; le motif ne fait pas nécessairement non plus l'objet d'une énigme¹⁴¹, d'une esthétique de la suggestion visant à en préserver l'indicible mystère¹⁴², (contrairement à une perspective mallarméenne par exemple). C'est pourquoi le texte pointe des objets référentiels qui fonctionnent comme des amers¹⁴³ : cette manière de mise en relation avec le motif poétique informe le déploiement textuel : « *Égal, linéaire*¹⁴⁴ » (*Éboulis*) en est un exemple.

Sur huit pages, le développement textuel de *Égal, linéaire* » s'arrime à la jetée. Elle constitue le motif de la mise en relation référentielle entre la progression du locuteur dans l'étendue, celui-ci allant et venant sur la jetée¹⁴⁵, et la démarche, le déploiement textuel. La jetée est le foyer de convergence de l'émiettement des rubans textuels. Nommée en tant que telle à deux reprises à partir de la sixième page, elle est toutefois le motif recteur d'évocations relativement transparentes :

Émerge.

Musoir assailli par l'eau ascendante.

En avant, sans relâche, vague après vague.

Proue contre laquelle toute rage se brise.

En marche, flotte et s'immobilise.¹⁴⁶

La linéarité de la jetée est le fil textuel qui fonde le déploiement morcelé du poème, elle suppose une continuation sous-jacente, en dépit des notations visuelles faisant référence aux éléments paysagers qui l'entourent ou la prolongent, qu'il s'agisse des lignes d'un

¹³⁸ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, II, p. 71.

¹³⁹ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *En prise directe* », p. 70.

¹⁴⁰ *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, *op.cit.*, p. 59 : « (*ce fil dont je dépends*) ».

¹⁴¹ Dans son entretien avec A. Buchs, le poète explique, en parlant des titres, qu'ils permettent d'« éviter le piège d'une devinette » (« *La présence et l'instant* », in *Europe*, n°1017-1018 / Janvier-Février 2014, p. 289-294).

¹⁴² Pour Pierre Chappuis, la réalité n'est pas à bannir, ce qui contredit le goût du mystère, mais non pas celui de l'étrangeté des choses les plus communes. Par ailleurs le fait de nommer n'est pas directement pensé comme une oblitération de la chose concrète.

¹⁴³ Le terme renvoie aux points de reconnaissance qui, sur les côtes (tels les que clochers, les tours, les rochers), sont propres à guider les navigateurs à vue de terre.

¹⁴⁴ *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, *op.cit.*, « *Égal, linéaire* », pp. 83-92.

¹⁴⁵ « *Égal, linéaire* », *op.cit.*, p. 89 : « En sens inverse, encore le même parcours ».

¹⁴⁶ « *Égal, linéaire* », *op.cit.*, p. 88 (page entièrement citée).

« coteau de vigne au loin¹⁴⁷ », d'une « coulée de lumière¹⁴⁸ » ou du relief de la montagne¹⁴⁹. L'élançement linéaire de la jetée n'est pas le mobile d'un récit de promenade, pourtant au bout de la jetée, le texte se précipite dans l'eau d'une page quasi vierge, ne proposant plus que ces quelques signes textuels référentiels : « Ces mouettes, ces pierres.¹⁵⁰ ».

En substance, le motif du cheminement sur la jetée constitue l'ancrage d'une situation d'énonciation qui demeure nécessaire au travail sur l'élasticité du maillage textuel : il fonctionne comme une clé de voûte assurant la cohésion des divers rubans*. Sans constituer un symbole ou une allégorie, la jetée figure une tension textuelle et verbale, « Comme un mot qu'on aurait, qu'on a sur le bout de la langue.¹⁵¹ ».

1.1.4. L'ancrage poétique des titres

Rappelons d'emblée la différence manifeste entre les titres des poèmes-pages en prose et en vers brefs : les premiers surplombent les textes, les seconds (quand ils existent) figurent en italique entre parenthèses en bas de page. Pour les poèmes longs, une page blanche est réservée au titre, le texte commençant sur la page suivante.

Notre démarche doit beaucoup à l'article de Sylviane Dupuis, « Pierre Chappuis : une poétique de l'entre-deux¹⁵² », qui analyse la fonction « alluviale » des titres postposés au poème. L'autrice insiste sur leur propension à proposer, après coup, une « signification » alors que le déploiement des vers sur la page œuvre inversement à la suspendre. Deux points nous requièrent plus particulièrement. Le premier a trait à la poétique textuelle, le poète précisant à plusieurs reprises que ses titres viennent parfois « après coup », après l'écriture du texte :

Venu après coup, le titre ne résume nullement le poème auquel il est lié par de secrètes affinités, pas plus (au contraire) qu'il n'en limite les prolongements ni n'en force le sens.¹⁵³

Or, un tel décalage est notable parce qu'il suppose, soit que l'ancrage référentiel ne serait pas déterminant durant le processus de création textuelle, soit que le titre est travaillé de manière à brouiller cet ancrage. Répondant à A. Buchs, Pierre Chappuis précise que les indications figurant « en bas de pages, entre parenthèses, en caractères d'un corps plus petit pour ne pas peser » sont :

¹⁴⁷ « *Égal, linéaire* », *op.cit.*, p. 87.

¹⁴⁸ « *Égal, linéaire* », *op.cit.*, p. 89.

¹⁴⁹ « *Égal, linéaire* », *op.cit.*, p. 92.

¹⁵⁰ « *Égal, linéaire* », *op.cit.*, p. 91 : « Ces mouettes, ces pierres. ».

¹⁵¹ « *Égal, linéaire* », *op.cit.*, p. 90.

¹⁵² Dupuis, Sylviane, « *Pierre Chappuis : une poétique de l'entre-deux* », in *Présences de Pierre Chappuis*, *op.cit.*, pp. 27-51.

¹⁵³ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « *Titres* », pp. 111-112.

[...] comparables au titre qu'il arrive à un peintre d'attribuer à sa toile, après coup, subsidiairement, elles invitent à remonter le poème, à le parcourir à neuf sans en rester aux apparences [...]¹⁵⁴

Ces titres visent donc moins à délivrer une signification qu'à proposer un ancrage, une mise en relation référentielle. Précisément, cette mise en relation n'assigne pas le poème à un motif univoque. Certains titres proposent une alternative, comme « (*jupe ou roseau*)¹⁵⁵ », la mise en relation référentielle devenant kaléidoscopique¹⁵⁶. D'autres se rapportent à une circonstance, une heure, une date, une sensation. Aux yeux de l'auteur, le titre pointe vers la « *vie immédiate*¹⁵⁷ » et son rôle vise notamment à « rattacher plus étroitement au monde¹⁵⁸ » l'impression que le poème a suscitée chez le lecteur. Les titres ne fixent pas l'évocation textuelle mais la reconduisent à l'horizon du monde, en exemplifiant de possibles mises en relation référentielle. Flottants, les titres-amers empêchent la dérive du lecteur, ou plus exactement, lui offrent un fil référentiel qu'il pourra à loisir déplier, ou ignorer. Partant, ils suscitent donc l'impression d'offrir une ouverture sur l'univers de l'auteur, reversant donc vers cet autre horizon du monde en amont du texte. Cet effet poétique est l'un des traits caractéristiques du « lyrisme de la réalité ». Observons plus précisément comment fonctionnent ces titres.

Certains titres pointent bien des choses, des êtres ou des lieux, mais l'ancrage reste souvent labile. Par leur biais, l'évocation se porte au-delà d'un moment précis : le syntagme « (*l'oiseau de février*)¹⁵⁹ » tend vers la généralisation, tandis que celui-ci, « (*oiseau solitaire*)¹⁶⁰ », non actualisé par le déterminant, tend vers l'absolu¹⁶¹. D'autres titres pointent l'indéterminé, en caractérisant un pivot nominal à découvrir, tel « *Égal, linéaire*¹⁶² » et, au besoin, en neutralisant toute catégorie grammaticale : « (*échappée*)¹⁶³ ». D'autres encore dédoublent l'ancrage de la parole poétique par le biais d'un accollement disjonctif, tels « (*eau, ou peupliers, ou rideau de soie*)¹⁶⁴ » ou « *Torrent, cette foule*¹⁶⁵ ». À l'inverse, le titre peut

¹⁵⁴ Chappuis, P, Buchs, A., « "La présence et l'instant". Entretien avec Arnaud Buchs », dans *Europe*, n° 1017-1018, Janvier-Février 2014, p. 294.

¹⁵⁵ *Mon Murmure, mon souffle*, *op.cit.*, p. 52.

¹⁵⁶ Valérie Rouzeau, *Quand je me deux*. Cognac : Le Temps qu'il fait, 2009, p. 88. Cité par Bricco, Elisa, in Bonhomme, Béatrice (dir.), (dir.), Castro, Idoli (dir.), Lloze, Évelyne (dir.), *Dire le réel aujourd'hui en poésie*, *op.cit.*, p. 445.

¹⁵⁷ Dans « *La présence et l'instant* », *Europe*, n°1017-1018 / Janvier-Février 2014, p. 294, le poète précise que les titres « tendent vers ce que désigne merveilleusement le titre d'Éluard : *La vie immédiate*. ».

¹⁵⁸ Dans *Battre le briquet* précédé de *Ligatures* (*op.cit.*, p. 79), le poète évoque le rôle des titres pour l'auditeur des Préludes impressionnistes de Debussy.

¹⁵⁹ *Pleines marges*, *op.cit.*, p. 20. L'effet est d'autant plus sensible que le poème pointe « la corneille » en vol.

¹⁶⁰ *Mon Murmure, mon souffle*, *op.cit.*, p. 66.

¹⁶¹ Au sens où la présence de l'oiseau est présentée comme indépendante de toute condition spatio-temporelle, de toute connaissance.

¹⁶² *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, *op.cit.*, pp. 83-92.

¹⁶³ *Décalages*, *op.cit.*, (pages non numérotées), II, 12.

¹⁶⁴ *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, p. 19.

proposer un ancrage référentiel à des choses concrètes mais en pointant dans le même temps son décalage par rapport au texte :

Fraîcheur de la lumière
légère, portant loin,
quasi évaporée.

Aujourd'hui, parle clair.

(*glycines et lilas*)

L'isotopie de la clarté domine dans tout le texte et jusque dans la sensation d'une parole, d'un échange heureux. Loin d'induire un resserrement référentiel, la nomination des fleurs crée un nouvel écart. La mise en relation, « après coup », de l'aura lumineuse et du chromatisme floral invite à prolongement poétique¹⁶⁶, à un rebond créateur – au lecteur d'en prendre charge¹⁶⁷ –, à un renouveau de la sensation alors même que le poème se précipite dans le silence de la page. Le décalage du titre pointe une traversée dans la conscience de l'auteur, une association de sensations, d'idées. Il ouvre sur un devenir sensitif que G. Deleuze décrit ainsi : « Le devenir sensible est l'acte par lequel quelque chose ou quelqu'un ne cesse de devenir autre chose (en continuant d'être ce qu'il est)¹⁶⁸ ». Le titre pointe chez l'auteur une manière de se ressourcer, de savourer le passage d'une chose à une autre, et « toute chose est autre »¹⁶⁹ en poésie ; pour le lecteur, il pointe d'autres horizons dans le monde.

Dans les poèmes en prose (uniquement), les titres détachent fréquemment un terme ou un syntagme intervenant dans le cœur du texte ou, plus spécifiquement, en amorce ou en fin du poème. La labilité de ces arrangements influe directement sur les processus d'ancrage référentiel des poèmes. Dans l'ensemble, aucune règle ne prévaut, mais il est néanmoins possible de distinguer deux types de troubles majeurs suscités par les articulations référentielles entre le titre et le texte.

¹⁶⁵ *Dans la Lumière sourde de ce jardin, op.cit.*, p. 31.

¹⁶⁶ Dans *Francis Bacon : logique de la sensation*. Volume 1 (Paris, Éditions de la Différence, 1981, p. 28), Gilles Deleuze établit un rapprochement entre le peintre et Valéry et précise la logique créatrice, poétique, de la sensation qui « passe d'un "ordre" à un autre, d'un "niveau" à un autre, d'un "domaine" à un autre. C'est pourquoi la sensation est maîtresse de déformations, agent de déformations du corps ». Le terme engage à la fois le travail du sentir et le travail du texte, enté sur cette même logique de décalage.

¹⁶⁷ Pierre Chappuis le rappelle au cours d'un entretien avec Sylviane Dupuis dans *Le Lyrisme de la réalité, op.cit.*, p. 25 : « D'où une lecture débordant dans les marges. Éluard : « On rêve sur un poème comme on rêve sur un être [...] ».

¹⁶⁸ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Les Éditions de Minuit, 1991, p. 161.

¹⁶⁹ Michaux, Henri, « Postface » de *Plume* précédé de *Lointain intérieur*. Paris : Poésie / Gallimard, n°201, 2004, p. 217.

Le premier type de décalage tient au fait que le titre contrarie la mise en relation référentielle. Ainsi l'intitulé « *Sans lieu ni date*¹⁷⁰ » accuse l'oblitération (in)volontaire des circonstances et favorise la mise en doute de l'actualisation de la démarche du locuteur :

À moins que je ne longe encore la lisière, marcheur qu'entraîne son propre pas (*autour de lui le silence*) qu'enchanter (*autour de lui, l'ombre bientôt défaite*) le bruit des cailloux ici et là heurtés par mégarde, par jeu.

L'ancrage supposé par les déictiques et les déterminants définis est contesté par le titre, du moins par le premier privatif. D'autre manière encore, le titre « *Un espace intérieur*¹⁷¹ » (*Comme un léger sommeil*) favorise la labilité de l'ancrage référentiel, bien que le paragraphe liminaire présente une étendue spatio-temporelle nébuleuse :

L'eau, le ciel, un même gris plus ou moins fin, mouliné, grumeleux, les prolonge l'un dans l'autre, à peine marquée (une ligne basse), la barre étroite qui ferme l'horizon.

Le second type de trouble est dû au décalage isotopique entre le titre et le poème. Par exemple, le titre « *Nuages*¹⁷² » (*D'un pas suspendu*) surplombe un texte pointant des « Pierres. Tas de pierres » et de « Demeures qui, [...] ont pris la route ». Le titre impulse une dynamique d'oscillation entre désignation des masses grises, et miroitement métaphorique. Par ailleurs, la polysémie du titre engage des processus quelque peu différents. Ainsi le titre « *Halage* » crée dans le premier paragraphe, une mise en référence entre un chemin de halage et l'ouvrage de pierres sur lequel marche le locuteur ; mais au regard de la seconde unité-phrase, « Haleur du temps, ahane ! », le terme concerne plutôt la sensation d'une lourdeur dans la marche et le poids de la conscience de la finitude humaine.

De manière générale, les effets de décalages dans la mise en relation référentielle entre le texte et le titre, comme les tensions référentielles qui marquent les titres fondés sur l'alternative en « ou », sont donc poétiques parce qu'ils se rapportent à un geste d'écriture subsidiaire et pointent d'autres poèmes, à venir dans l'œuvre, à imaginer pour le lecteur. Enfin, les titres ont une portée poétique encore parce que leur relation avec le texte suppose une « méditation¹⁷³ » de motifs et de mots, dont le fonctionnement est ainsi décrit par Claude Ber :

C'est cette énonciation d'un tremblement, d'une incertitude, d'un déplacement, d'un statut de la parole moins rivée à l'objet qu'elle désigne que pont, câble tendu entre les choses, d'un énoncé qui se déploie dans l'intervalle, dans les entre-deux et l'entre-deux d'entre l'énigme et la lucidité comme celui d'entre naître et mourir, qui fait de l'écriture même du poème une méditation.

¹⁷⁰ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole*, op.cit., p. 106.

¹⁷¹ *Comme un léger sommeil*, op.cit., p. 40.

¹⁷² *D'un pas suspendu*, op.cit., p. 13.

¹⁷³ Ber, Claude, « Méditation de mots », in Bonhomme, Béatrice (dir.), Grossi, Gabriel (dir.), *La Poésie comme espace méditatif ?* Paris : Classiques Garnier, 2015, pp. 17-15.

Pour ouvrir d'autres perspectives, il nous semble que l'ensemble des troubles de l'ancrage référentiel répond également à l'idéal visé par Lorand Gaspar dans *Approche de la parole*¹⁷⁴. Indicateurs¹⁷⁵, pronoms représentant et titres œuvrent tout à la fois à des ancrages et à des décalages référentiels, garantissant au texte une « qualité de poreux », une « tessiture ample d'énergie et de mobilité ». Ils préservent le poème de n'être plus qu'un « relevé de traces, traduction de sens ou mise en forme ». La labilité du motif poétique permet au texte de « circuler librement entre sujet et objet, entre règnes. [Pour] [p]arler enfin. ».

En dernier lieu, notons que le travail sur la labilité du motif poétique est indissociable de celui de l'énonciation, Pierre Chappuis notant dans « *Point d'ancrage*¹⁷⁶ » que l'effacement de certaines références, comme celle du lieu par exemple, a induit « l'oblitération en retour de la première personne du singulier, l'infinitif ou l'omission du verbe entraînée par celle du sujet ayant peu à peu pris (pour moi) le relais comme une chose allant de soi¹⁷⁷ ». Cette « opération¹⁷⁸ » d'oblitération qui, à certaines nuances près, embrasse les poèmes en vers et en prose, intéresse la labilité lyrique de l'œuvre chappuisienne.

1.2. Un lyrisme sympathique

P. Chappuis s'inscrit dans le renouveau lyrique¹⁷⁹ théorisé par notamment par Jean-Michel Maulpoix, et aussi dans le sillage reverdyen du « lyrisme mouvant et émouvant de la réalité »¹⁸⁰. La notion clef du lyrisme reverdyen est celle d'une émotion poétique sous-jacente impliquant à la fois « l'effacement de la circonstance et du sentiment personnel¹⁸¹ ». Ces perspectives, communes au poète neuchâtelois et à Pierre Reverdy, nous conduisent à étudier la labilité de la figure du locuteur textuel.

¹⁷⁴ Gaspar, Lorand, *Approche de la parole, op.cit.*, p. 140 pour toutes les citations relevées.

¹⁷⁵ J.-D. Gollut précise dans « La parole vive : Remarque sur l'énonciation du poème lyrique » (in *Études de Lettres*, Revue de la Faculté des lettres, université de Lausanne, juillet-septembre 1991, pp. 53-67. Cité par Ægidius, Adam, *L'énonciation dans la poésie moderne : Approche linguistique des genres poétiques, op.cit.*, p. 273) que « L'absence de situation effective ou donnée ne liquide pas [...] la valeur proprement déictique de ces signes [référentiels]. [...] les indices référentiels restent ce qu'ils sont même si l'univers de référence demeure inaccessible. ».

¹⁷⁶ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Point d'ancrage* », p. 75.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ Rabaté, Dominique, *Gestes lyriques, op.cit.*, p. 8. Par cette expression l'auteur insiste sur une « performativité » (distincte de celle posée par Austin) gestuelle poétique qui se rapporte à un lyrisme implicitement situé du côté d'un « moment de coïncidence heureuse entre le dire et le faire » (p. 9). Cette tendance exprimée par Dominique Rabaté correspond à l'approche poétique examinant comment s'entrecroisent l'esthétique et l'esthétique valériens.

¹⁷⁹ Maulpoix, Jean-Michel. *Du lyrisme, op.cit.*

¹⁸⁰ Reverdy, Pierre. *Œuvres complètes, tome II, op.cit.*, « Le Gant de crin », p. 546. En témoigne directement le choix du titre *Le Lyrisme de la réalité, op.cit.*

¹⁸¹ Collot, Michel, *La matière-émotion, op.cit.*, « Le "lyrisme de la réalité" », p. 210.

L'articulation entre la labilité de l'ancrage textuel et la labilité lyrique est posée mais elle nécessite quelques éclaircissements. Revenons premièrement à la notion d'expérience poétique car elle est au fondement de cette perspective. M. Collot¹⁸², P. Lacoue-Labarthe¹⁸³ et M. Jarrety ont insisté sur le fait que :

Le sujet n'existerait pas s'il ne prenait appui sur une expérience du réel qu'il est en charge de dépasser, et d'une certaine manière d'effacer dans son apparence, quand son devoir pourtant demeure d'y maintenir ancrage.¹⁸⁴

M. Jarrety situe la question lyrique entre ces trois pôles que sont l'effacement, le brouillage de ce qui singularise l'expérience et d'autre part la nécessité d'un « ancrage ». En analysant la manière dont les poèmes chappuisiens pointent dans le vide, nous avons insisté sur le double travail opéré par l'auteur. D'une part, il y a oblitération des circonstances : les indicateurs pointent dans le vide, les relations prédicatives sont distendues. D'autre part, le déploiement textuel gravite autour d'un motif, non pas d'une chose mais d'une articulation de choses, de lieux et de sensations, et certains titres sont pensés de manière à démultiplier des mises en relation référentielles, à susciter l'« articulation du réel et du poétique¹⁸⁵ » (B. Bonhomme). En somme, le poète parvient ainsi à « dépasser » les circonstances de l'expérience, à « brouille[r] » leur trace « pour n'être pas rejoint ». Mais cela ne signifie pas que celles-ci soient anéanties¹⁸⁶ : si les circonstances qui ont « donné vie » au poème sont indistinctes, elles « rattach[ent] » néanmoins le poème « à son point d'origine »¹⁸⁷. Or, dérober la circonstance revient à affranchir la circonstance « dans ce qu'elle a d'anecdotique, dans son incidence personnelle.¹⁸⁸ », elle implique donc un certain déplacement. C'est pourquoi Adam Ægidius¹⁸⁹ peut poser pour principe que la notion de sujet lyrique « concerne [...] des phénomènes tant énonciatifs que rhétoriques et thématiques ».

Gommer la circonstance et gommer le "je" ont été, pour le poète, une manière d'« installer au cœur du poème une relation immédiate aux choses »¹⁹⁰. Toutefois, l'effacement du pronom personnel n'est pas l'unique manière « d'abaissement, le plus possible, de toute barrière bouclant la sphère proprement individuelle¹⁹¹ ». D'ailleurs, Pierre

¹⁸² Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op.cit..

¹⁸³ Lacoue-Labarthe, Philippe, *La Poésie comme expérience*, op.cit.

¹⁸⁴ Jarrety, Michel, « Sujet éthique, sujet lyrique », in Rabaté, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, op.cit., pp. 217-246.

¹⁸⁵ Bonhomme, Béatrice, « Articulation du réel et du poétique », in *Dire le réel aujourd'hui en poésie*, op.cit., p. 434.

¹⁸⁶ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Brouiller la trace », p. 19.

¹⁸⁷ *Le Biais des mots*, op.cit., p. 62.

¹⁸⁸ *Le Lyrisme de la réalité*, op.cit., p. 32.

¹⁸⁹ Ægidius, Adam, *L'énonciation dans la poésie moderne*, op.cit., p. 305.

¹⁹⁰ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., « Je », pp. 36-37.

¹⁹¹ *Ibidem*.

Chappuis est le premier à entrevoir les limites de cette tension au retrait¹⁹². En effet, l'oblitération du "je" qui se laisse surprendre par la réalité pour « entrer en sympathie¹⁹³ » avec elle (« comme on parle d'encre sympathique¹⁹⁴ », précise le poète) est tout aussi ambiguë que le miroitement entre le locuteur et les labiles figures¹⁹⁵ humaines qu'il convoque, ou que ses manifestations de présence quand sa voix se dédouble. L'effacement des contours circonstanciels de l'expérience, l'apparente transparence du locuteur oblitéré au cœur de la trame spatio-temporelle, les troubles suscités par la confusion relationnelle entre le locuteur et ses figures textuelles font que l'« envers du lyrisme, par la négative, se retrouve lyrisme¹⁹⁶ ». Ce sont ces divers traits de labilité que désigne l'expression de lyrisme sympathique.

Ces perspectives dessinent deux versants à examiner. Le premier consiste à montrer comment le poème garde trace de l'émotion subjective poétique, dans laquelle s'entremêlent « ce qui monte du dedans et vient du dehors¹⁹⁷ ». Les concepts de *Stimmung** ou de coloration, de tonalité* affectives ayant déjà¹⁹⁸ permis d'aborder la teneur de cet entrelacs affectif, l'analyse se concentrera sur la labilité des phénomènes de « diffraction affective¹⁹⁹ » (A. Rodriguez), sur « la scène pronominale²⁰⁰ » du « tourniquet²⁰¹ » des pronoms personnels (D. Rabaté), et également sur les tensions entre les manifestations du locuteur et l'oblitération de « la sphère proprement individuelle²⁰² ». Les termes de désobjectivation, d'impersonnalité, d'effacement de soi, sont recoupsés par la notion de « déségotisation*²⁰³ » (M. Collot) : celle-ci fait entendre le tiraillement entre la volonté de rendre compte d'une expérience singulière et le

¹⁹² *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « Champ libre », p. 19 : « Effacement temporaire de la première personne du singulier, mais qui dira au prix de quels efforts bien souvent vains ? ».

¹⁹³ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., p. 73.

¹⁹⁴ *Le Biais des mots*, op.cit., p. 64.

¹⁹⁵ Par opposition au terme de personnage, la figure peut être dépourvue d'identité et engage une manière de projection particulière de la part du locuteur.

¹⁹⁶ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., p. 143.

¹⁹⁷ Dans *Gestes Lyriques* (op.cit., p. 15), Dominique Rabaté rapporte que le livre est marqué par ces mots de Bernard Vouilloux : « Nul projet dans le geste dont j'essaie de cerner le profil : tout au plus une projection – oui, un jet en avant, en même temps qu'une assez étrange expérience de désobjectivation pour celui qui en fait l'expérience, confronté à ce qui monte du dedans et vient du dehors. ».

¹⁹⁸ Notamment au sujet de *L'entrelacs des états de choses, des états d'âme et des états de conscience*, cf. supra, p. 162 sqq.

¹⁹⁹ Dans *Le pacte lyrique* (op.cit., pp. 149-153), Antonio Rodriguez propose cette notion pour désigner les configurations textuelles dans lesquelles la vie affective de l'instance du sujet lyrique tend à se répandre sur tous les éléments évoqués, grâce au jeu des personnifications, ou encore grâce au travail sur les colorations tonales. « Ainsi le paysage livre une diffraction affective sans pour autant instaurer un effet-personnage : « Il arrive que nous n'ayons qu'une voix lyrique non identifiable et la description d'un paysage avec ses tonalités pathiques, comme dans de nombreux textes d'André du Bouchet » (p. 152).

²⁰⁰ Référence au titre du chapitre, « La scène pronominale » dans le livre de Jean-Christophe Bailly, *L'Élargissement du poème*. Paris : Christian Bourgeois, 2015, pp. 149-167.

²⁰¹ Terme emprunté à Dominique Rabaté dans « Énonciation poétique, énonciation lyrique », in *Figures du sujet lyrique*, op.cit., p. 75.

²⁰² *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., « Je », pp. 36-37.

²⁰³ Collot, Michel, *La matière-émotion*, op.cit., 1997, p36.

refus d'un « retour sur soi égocentrique²⁰⁴ » (B. Bonhomme). Quant au second versant, il interrogera, selon l'approche de la ScaPoLine, la dimension polyphonique de la poétique chappuisienne, quand les voix et les points de vue se brouillent, se dédoublent et se stratifient.

1.2.1. « *Discrétion et puissance du lyrique chez Pierre Chappuis*²⁰⁵ » : l'exigence de la déségotisation

M. Brophy, et surtout S. Dupuis, ont mis en évidence le caractère paradoxal du lyrisme chappuisien. M. Brophy et M. Gallagher insistent sur l'« ouvert » du « sujet poétique », situé à l'aplomb de la présence et de l'absence, de l'exaltation (« *ô enchantement !* ») et de la « dépossession »²⁰⁶. Dans l'article « *Taire le "moi" - dire "Je" : Le lyrisme paradoxal de Pierre Chappuis*²⁰⁷ », S. Dupuis explique combien la position de l'auteur est instable. D'une part, le poète affronte « l'impossibilité d'annuler » la subjectivité alors que son vœu essentiel intéresse la fulgurance de l'extase²⁰⁸ au cœur de l'étendue spatio-temporelle. D'autre part, il revendique une disponibilité qui concilie le dessaisissement dans la « distance aveugle²⁰⁹ » et la lucidité²¹⁰. Cette tension rejoint l'ardeur de René Char, pour qui « [I]e dessein de la poésie étant de nous rendre souverain en nous impersonnalisant, nous touchons, grâce au poème, à la plénitude de ce qui n'était qu'esquissé ou déformé par les vantardises de l'individu.²¹¹ ». De fait, pour le poète neuchâtelois, les « sentiments les plus profonds » sont « tout à la fois singuliers et universels.²¹² ».

Selon nous, la notion de « déségotisation », présentée par Michel Collot dans *La Matière-émotion*²¹³, suppose la combinaison des tensions évoquées. Pour Nietzsche ou pour Oskar Walzel, même quand le poète lyrique dit "je", il y a « déségotisation » (Walzel). Or, la

²⁰⁴ Bonhomme, Béatrice, « *Articulation du réel et du poétique* », in *Dire le réel aujourd'hui en poésie*, op.cit., p. 435.

²⁰⁵ Bishop, Michael, « *Le théâtre de l'ouvert* », in *Sens et présence du sujet poétique : la poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*. Amsterdam : Rodopi, 2006, p. 26.

²⁰⁶ M. Brophy cite notamment le poème « *Place nette* » qui ouvre le recueil en prose, *D'un pas suspendu* (Paris : José Corti, 1994, p. 9).

²⁰⁷ Dupuis, Sylviane, « *Taire le "moi" - dire "Je" : Le lyrisme paradoxal de Pierre Chappuis* », in *Revue de Belles-Lettres*, 1999, n° 3-4, pp. 87-96.

²⁰⁸ Dans « *Ablutions* » (*La Preuve par le vide*, op.cit., 1992, p. 40), Pierre Chappuis parle de « micro-extases ».

²⁰⁹ L'expression renvoie à l'idée que la fusion avec les choses étant impossible, la distance qui sépare est aussi le lieu de la plus grande proximité, qui permet le désir et maintient possible l'idée d'une approche asymptotique. Cette notion entre en résonance avec le chiasme de Merleau-Ponty.

²¹⁰ Sylviane Dupuis cite notamment la note « *Lucidité* » du livre *La Preuve par le vide*, op.cit., pp. 35-36 : « Méfiance (qu'elle ne soit crainte déguisée, rigorisme, ressentiment, censure se faisant passer pour maîtrise de soi) à l'endroit de l'ivresse (la plongée doit être autre) ».

²¹¹ Char, René, *Œuvres complètes*, op.cit., « *Le rempart de brindilles* », p. 359.

²¹² *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., « *Devoir de discrétion* », p. 18. Il est à noter que la tension était énoncée dès *La Preuve par le vide* (op.cit., p. 85) dans « *Narcissisme* » : « Une poésie qui taise le moi, lui donne congé sans l'opprimer. ».

²¹³ Collot, Michel, *La matière-émotion*, op.cit., p36.

voix lyrique chappuisienne vise avant tout une relation transpersonnelle²¹⁴ opposée aux stases et repliements du "moi"²¹⁵. Par ailleurs, si l'emploi du "je" se raréfie²¹⁶ dans l'œuvre, il n'est pas absolument proscrit. Par exemple, le dernier recueil en date, *Dans la Lumière sourde de ce jardin*, comporte deux occurrences. Les marques de la première personne du singulier, les emplois pronominaux ou déterminatifs, subjectivisent²¹⁷ la parole.

Mais, la déségotisation ne peut être restreinte à quelque type d'indice à l'exclusion des autres²¹⁸. Précisément, A. Rabatel²¹⁹ et M. Monte qui étudient l'effacement énonciatif²²⁰ en poésie mettent en relation l'absence d'embranchement énonciatif²²¹ avec d'autres traits linguistiques caractéristiques. A. Rabatel souligne l'importance des « nominalisations », des « phrases averbales », des « constructions paratactiques »²²² tandis que M. Monte étudie les configurations liées à l'ancrage spatio-temporel, au jugement, à l'affectivité, ainsi que le jeu des comparaisons et métaphores ou de la ponctuation blanche.

D'un point de vue méthodologique, il est donc impératif de conjuguer l'analyse des « modes de subjectivation et de désobjectivation²²³ » (D. Rabaté). Pour ce faire, il nous faut considérer comment, dans le cadre du lyrisme de la sympathie et de la transparence,

²¹⁴ Michel Collot parle de lyrisme transpersonnel dans « *Lyrisme et réalité* », in *Littérature*, n° 110, 1998. pp. 38-48 (à propos de Jean-Michel Maulpoix. Les notions de lyrisme impersonnel, anonyme sont également convoquées).

²¹⁵ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 116 : « J'ai cru voir surtout dans le *je* un intermédiaire, trait d'union, certes, entre la conscience de celui qui lit et ce vers quoi elle va, mais aussi obstacle à une prise en charge immédiate ». Mais aussi (p. 92) : « Élimination du *moi* par la limpidité, l'absence d'épaisseur. Non vouloir saisir : le contraire de se barricader. »

²¹⁶ Répondant aux questions de Sylviane Dupuis dans *Le Lyrisme de la réalité* (Chêne-Bourg : La Dogana, 2003), Pierre Chappuis revient sur cette orientation à partir du recueil *Décalages*. Par ailleurs, dans l'article intitulé « *Taire le "moi" - dire "Je" : Le lyrisme paradoxal de Pierre Chappuis* » (*Revue des Belles Lettres*, 1999, n°3-4, pp. 87-96), Sylviane Dupuis décompte trois occurrences du « je » dans *Décalages*, comme dans *Moins que glaise* et dans *Un Cahier de nuages*, et pas une seule dans *Soustrait au temps* ou *D'un pas suspendu*.

²¹⁷ Dominique Rabaté (*Gestes lyriques*, *op.cit.*, p. 119) entend la compréhension de la notion de « dépersonnalisation » telle qu'elle est présentée par Hugo Friedrich dans *Structure de la poésie moderne*. Pour Philippe Beck, cette acception de l'impersonnalité, du « neutre » relèverait avant tout d'un sujet lyrique entendu comme un opérateur « sans cœur » (« Hugo Friedrich : réalité, monologue et subjectivité dans la poésie du XX^e siècle », in *Poésies*, 2011/2, n° 136, pp. 93-112). Le principe n'est pas le même dans la poétique de Pierre Chappuis, où le cœur a sa part. Le lyrisme de la réalité (Reverdy) dont se revendique l'auteur ne correspond pas du tout à un assèchement, à un « *récitatif sec* » (Philippe Beck).

²¹⁸ Dominique Rabaté ne dit pas autre chose d'ailleurs (*Gestes lyriques*, *op.cit.*, p. 119) quand il réoriente la notion de « dépersonnalisation » vers l'idée de « l'effritement ou de l'effondrement du cadre de repérage de l'énonciation ».

²¹⁹ Rabatel, Alain, « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », in *Langages*, n°156, 2004, pp. 3-17. L'auteur explique comment certaines constructions syntaxiques participent de cet effacement énonciatif : les « nominalisations », les « phrases averbales », les « constructions paratactiques ».

²²⁰ Monte, Michèle, « Poésie et effacement énonciatif », in *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 2007. Disponible à l'adresse suivante : <https://semen.revues.org/6113>

²²¹ Absence de pronoms déictiques, prédominance du présent, absence de modalité interrogative ou injonctive.

²²² Rabatel, Alain, « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », in *Langages*, n° 156, 2004, p. 4. (Cité par Adam Ægidius, *L'énonciation dans la poésie moderne*, *op.cit.*, p. 303).

²²³ Dominique Rabaté précise que la « minceur » (p. 10) et la plasticité du sujet lyrique ne conduisent pas à « décrire le sujet lui-même » (p. 14), mais imposent « d'indiquer les modes de subjectivation et de désobjectivation où il est pris » (*Gestes lyriques*, *op.cit.*, p. 14).

l'investissement subjectif du locuteur remet paradoxalement en cause l'inter-définition²²⁴ entre un destinataire et un destinataire. La subversion de la détermination réciproque des instances du sujet lyrique et du lecteur relève de l'idée d'un renversement lyrique²²⁵ et doit être mise en regard avec la note « *Effacement*²²⁶ » dans laquelle l'auteur dresse ce constat :

Disparaître : vouloir non tant effacer sa propre trace que marquer soi-même le lieu de sa propre disparition, forcer l'attention négativement. Le contraire de se faire oublier.

Le locuteur n'a pas d'autre appui que son retrait, sa labilité, son pur miroitement. Pourtant les poèmes mettent en jeu diverses modalités d'investissement affectif subjectif, d'abord grâce au travail sur les colorations affectives et sur la « diffraction affective²²⁷ » (Rodriguez), puis dans le jeu ouvert par l'interlocution, et enfin parce que dans certains « gestes lyriques », quelque chose se brouille et tend à « s'impersonnalise[r] » (Rabaté²²⁸).

1.2.1.1. La « diffraction affective » (A. Rodriguez²²⁹)

Avec l'oblitération des marques de la première personne, le sujet lyrique perd ses contours, corporellement et affectivement, quand il se dissout dans l'étendue spatio-temporelle, dans une coloration affective ambiante, dans une tonalité pathique attenantes aussi aux choses de l'étendue. L'investissement affectif du locuteur reste sensible alors que tout « effet- personnage²³⁰ » est remis en cause. La synecdoque peut devenir le lieu rhétorique de la tension entre subjectivation et désobjectivation, révélant des affects plus ou moins définis. Ainsi, de ce « cœur [qui] patauge²³¹ » dans la « grisaille », de ces « instances du cœur » qui président au déploiement diastolique-systolique des collines²³², ou encore, du « fond de la poitrine » où « vacillent les étoiles du froid »²³³. À l'amorce du poème, les adverbes et les

²²⁴ Entreprenant de réfléchir à la définition de la poésie lyrique, Michel Murat rappelle que « Le poète n'est pas *moi* quand il dit *je* : tant qu'il parle, il occupe une position pleine, celle d'agent de la création continuée (à la manière du Dieu de Descartes). Mais cette action crée une position discursive qui peut être investie par la subjectivité, celle du destinataire aussi bien que du destinataire, les deux étant fonctionnellement liés et en rapport d'interdéfinition (comme le montre très bien la variation des pronoms dans *Zone*). » (Murat, Michel, « Poet's Poetry ». Intervention donnée dans le cadre de la *Journée d'étude sur le lyrisme : autour de Jonathan Culler*. Paris, École normale supérieure, vendredi 4 avril 2008. Captation consultable à l'adresse suivante, sur le site de l'E.N.S. Disponible à l'adresse suivante : <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=2018>)

²²⁵ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 143 : « L'envers du lyrisme, par la négative, se retrouve lyrisme ».

²²⁶ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 90.

²²⁷ Rodriguez, Antonio, *Le pacte lyrique*, *op.cit.*, « Diffraction affective », pp. 149-153

²²⁸ Rabaté, Dominique, *Gestes lyriques*, *op.cit.*, p. 17.

²²⁹ L'expression d'A. Rodriguez (*Le pacte lyrique*, *op.cit.*, pp. 149-153) met en évidence l'idée que la voix lyrique peut faire état d'affects « sans pour autant instaurer un effet-personnage ».

²³⁰ Rodriguez, Antonio, *Le pacte lyrique*, *op.cit.*, p. 152.

²³¹ *Mon Murmure, mon souffle*, *op.cit.*, (poème non titré), p. 16. Le poème est intégralement page 76.

²³² *Entailles*, *op.cit.*, « Le moindre accident de terrain », p. 77.

²³³ *À portée de la voix*, *op.cit.*, « Au présent, toujours », p. 14.

adjectifs déliés de leur pivot nominal sont privilégiés pour mettre en jeu des colorations affectives inassignables. Reportons-nous par exemple au poème « (*d'ici, même heure que hier*)²³⁴ » (*Mon murmure, mon souffle*) :

Intensément,
le soir.

S'ouvre, s'enténébre. [...]

L'adverbe suggère aussi bien la puissance obscure et acousmatique du « soir » que la force de l'investissement affectif du locuteur. Qu'elle se rapporte à la compacité nocturne ou à l'ardeur du locuteur, l'intensité relève d'un point de vue : le locuteur est celui qui observe et il est le sujet pathique, éprouvant vivement une disposition dont la teneur est indistincte. L'ellipse verbale dans le premier ensemble strophique favorise l'ambiguïté sémantique car les deux premiers vers ont une certaine autonomie : l'intensité est indécise et engage une singulière trame é-motionnelle impliquant l'affect du locuteur ; mais le point ne contredit pas un effet d'enjambement rapportant l'intensité à la dynamique nocturne que le locuteur perçoit sans s'investir affectivement de manière explicitement consciente.

Bien plus rarement, le sujet lyrique se distingue et la *déségotisation* consiste dans le recours à une tournure présentative (« Extrême clarté du jour, c'est une jubilation²³⁵ ») ou à l'infinitive : « Joie de se sentir ici chez soi²³⁶ » ou encore « Ici / juguler la grisaille, l'ennui²³⁷ ». Les deux dernières occurrences sont marquées par la tension entre l'instauration du locuteur en tant que créateur d'un ici-maintenant lyrique grâce aux déictiques et l'ouverture au destinataire avec le mode impersonnel de l'infinitif. La disposition thymique qui accorde le phénomène spatio-temporel et le locuteur est souvent étendue au destinataire, l'ouverture étant pointée par le pronom « nous ». Dans le poème « (*écart*)²³⁸ », l'alentissement et l'allègement progressifs de l'étendue définissent « Sa torpeur, ou la nôtre ». Le choix de l'alternative est représentatif du paradoxe lyrique souligné par S. Dupuis : il manifeste la tension entre la volonté de dissolution de soi dans l'étendue, et l'exigence d'une distance. Dans une certaine mesure, la jonction du nous renvoie à l'ouverture du locuteur en direction du ou des autres, ces autres impliquant les choses de l'étendue, l'ipséité, le déplacement du "je", et le destinataire.

²³⁴ *Comme un léger sommeil*, op.cit., « (*d'ici, même heure que hier*) », p. 21.

²³⁵ *À portée de la voix*, op.cit., « *Miroir mobile* », p. 22.

²³⁶ *Entailles*, op.cit., « *Paysage brouillé* », p. 9 : « Joie de se sentir ici chez soi en pleine turbulence ». Mais aussi « Joie d'aller et venir, au large, dans la mémoire à claire-voie de novembre [...] » dans *Comme un léger sommeil*, op.cit., « *N'en pas revenir* », p. 41.

²³⁷ *Mon Murmure, mon souffle*, op.cit., « (*la huche de l'enfance*) », p. 13.

²³⁸ *Pleines marges*, op.cit., p. 84.

A. Rodriguez a noté l'importance de la personnification dans le processus de « diffraction affective ». Le phénomène recouvre effectivement nombre d'occurrences dans l'œuvre chappuisienne. Le lecteur retrouvera²³⁹ ainsi une disposition montagnaise portée vers l'alanguissement, vers la « paresse », et miroitant ainsi la sensualité du regard que le locuteur porte sur ses reliefs. Plus largement encore, ombres, lumières, vents, arbres, feuillages, cris, ondoiements fluides comptent parmi les principaux actants qui, sans pour autant être des personnages en tant que tels, sont des sujets pathiques indistincts de l'investissement affectif d'un sujet lyrique en retrait²⁴⁰. Le poème bref « (*aubépines en fleurs*²⁴¹) » est représentatif :

À rire, courir, cheveux au vent.

Par éclats dans la verdure,
par touffes,
s'y cachant, se faisant signe,
folâtres.

Juveniles bouffées de blancheur.

Le pivot actantiel des infinitifs (premier vers), des participes (quatrième vers) n'est précisé que dans le vers ultime, et la portée référentielle du sujet verbal n'est déterminée que par le titre, qui est lui-même noté en bas de page et en plus petits caractères. Mais l'ensemble des notations suggère un actant humain collectif, renvoyant à la gaieté d'enfants qui s'interpellent. Ni les « éclats », pouvant suggérer des couleurs vestimentaires, des cris, ni la mention de « touffes » (l'absence de complément du nom maintient la disponibilité du sens) ne brisent absolument la scénographique enfantine initiale. La « diffraction affective » ressortit à la projection affective du locuteur percevant, et rendant compte de l'insouciance insufflation du vent, par « touffes », par « bouffées » et par allitérations onomatopéiques en [v], [f] et [f], [s] et [z]. L'affect est marqué par la coalescence entre l'agitation des boutons floraux, et le ressouvenir de (ou l'association d'idée avec) l'effervescence enfantine. Mais encore, elle relève de l'introjection²⁴² : les « bouffées » renvoient aux intervalles irréguliers du vent, à la dissémination des bouquets floraux, aussi bien qu'aux sensations qui envahissent le corps. D'ailleurs, dans « bouffées de blancheur », il n'est pas déplacé d'entendre « bouffée de chaleur », de douceur, quand le poème dit l'allégresse printanière. Précisons encore que

²³⁹ Plusieurs poèmes personnifiant la montagne ont été intégralement cités en première partie pour analyser la « *Labilité de l'étendue entre mobilité et immobilité* » (cf. *supra*, p. 67 *sqq.*), c'est pourquoi nous nous contentons ici d'y faire référence.

²⁴⁰ Au sens où les marques de personnes sont obliérées.

²⁴¹ *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, « (*aubépines en fleurs*) », p. 55.

²⁴² Le couple relationnel « projection/introjection » a été étudié par Michel Collot dans *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op.cit.*, p. 173.

l'émergence des marques de la première personne ne contrarie pas la labilité de la « diffraction affective », comme en témoigne le poème (*roselière, par temps clair*)²⁴³ :

Légère et lumineuse ébriété
régnant.

Une voix, cent, mille,
à l'unisson offertes au vent.

À l'étroit dans la cohue
– roulis, bousculade –
me faufler, vacillant
au cœur de la fête.

La coloration affective marque les vers liminaires, puis la diffraction affective est sensible dans les traits de personnification (« voix », « cohue », « bousculade », « fête »). L'ivresse devient un affect d'autant plus prégnant qu'il déborde la distinction d'un support pathique, qu'il s'agisse de la lumière, des couleurs florales et de leurs chatoiements, de leurs mouvements faisant signes, de leurs odeurs ou de la réjouissance du locuteur. L'interdéfinition du sujet par son motif poétique est supplantée par l'instauration d'une aire affective indistincte, quand bien même l'énonciateur se met en scène. D'une part la voix du sujet lyrique se dissout dans une effervescence exponentielle (gradation et hyperbole se renforcent dans le troisième vers) ; et d'autre part, il se distingue au moment même où il se pâme. L'allégresse lyrique est sympathique²⁴⁴ : la diffraction postule une absolue transparence lumineuse et symphonique, elle engage l'idée de « la libre communication et [de] la libre disposition de la totalité des choses entre elles à travers nous²⁴⁵ » (Char). Les choses communiquent au sens où elles sont présentées comme parlantes²⁴⁶ au cœur de la voix lyrique. Entre les choses, entre elles et la voix lyrique, le lyrisme de la réalité circule « Comme en rêve / d'une langue à l'autre²⁴⁷ ». Subjectivation et désobjectivation sont concurrentes, pointant l'une et l'autre le « refus de la consistance », balisant une voix qui « jette toujours le sujet » hors de soi (D. Rabaté²⁴⁸).

²⁴³ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, « (*roselière, par temps clair*) », p.23.

²⁴⁴ Au sens d'encre sympathique, selon l'usage de l'épithète par le poète lui-même.

²⁴⁵ Chappuis, Pierre. *Le lyrisme de la réalité, op.cit.*, p. 26. Pierre Chappuis se réfère à *Partage formel*, XXI.

²⁴⁶ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « *Parlant* », p. 124 : « *C'est parlant ! [...]. Le mouvement de l'eau, la fuite des nuages, un morceau de musique, un visage parlent sans que nous ayons à nous demander comment ni, au monde, ce qu'ils disent. »*

²⁴⁷ *Moins que glaise, op.cit.*, « *Coda* », p. 105.

²⁴⁸ Rabaté, Dominique, *Gestes lyriques, op.cit.*, p. 120 et p. 122.

1.2.1.2. Interlocutions lyriques

Le point de départ de la réflexion concerne le consensus suivant : le sujet lyrique s'instaure quand il ouvre un espace d'interlocution. Or, avec le lyrisme sympathique, le sujet s'ancre paradoxalement dans un espace interlocutoire, non pas seulement pour se porter ostensiblement vers l'autre, l'autre de soi, le destinataire, mais aussi pour se rendre transparent. Les phénomènes de brouillage et de labilité concernent à la fois « la scène pronominale²⁴⁹ », le « tourniquet²⁵⁰ » des pronoms personnels, et l'adresse.

Sur la scène pronominale, l'emploi concurrentiel des pronoms "on"²⁵¹, "nous" et "je" crée un espace interlocutoire singulier, dans lequel le locuteur n'est « nulle part », « à la fois en perpétuel projet et en résonance²⁵² » (M. Maulpoix). Le « débrayage énonciatif²⁵³ » opéré par le pronom « on » indétermine l'espace interlocutoire :

Débarassé de brumes accumulées au pied de la colline, ne plus toucher terre, uni au vent.
À peine effleure-t-on la cime des arbres. [...]²⁵⁴

Le participe passé initial et le pronom « on » convergent pour créer un « débrayage énonciatif²⁵⁵ ». L'emploi du « on » vacille entre pronom représentant et un pronom indéfini, troublant l'espace interlocutoire. Une subjectivité non saillante embrasse et un locuteur qui se dérobe aux limites de la condition humaine, et un destinataire à condition qu'il se délie également de lui-même. C'est donc à distance de lui-même que le locuteur s'offre à, et offre au destinataire un espace relationnel fondé sur la disponibilité et l'ouverture.

De manière bien plus singulière, le glissement du « on », pronom indéfini, au pronom de la première personne trouble la création de la scène commune entre le locuteur et son allocutaire : « Ainsi qu'on remonterait le temps / effaçant une à une ses rides, / eau-reflets par degrés me portent.²⁵⁶ ». Dans le cadre de l'adresse, l'usage du "on" implique le lecteur dans

²⁴⁹ Référence au titre du chapitre, « La scène pronominale » dans le livre de Jean-Christophe Bailly, *L'Élargissement du poème*, op.cit., pp. 149-167.

²⁵⁰ Terme emprunté à Dominique Rabaté dans « Énonciation poétique, énonciation lyrique », in *Figures du sujet lyrique*, op.cit., p. 75.

²⁵¹ Notons que « on » est bien plus souvent employé comme pronom indéfini que comme pronom représentant. Son usage permet au locuteur de supposer une origine étrange et indistincte aux ressentis (il est régulièrement associé au conditionnel avec des tournures telles que « On aurait »).

²⁵² Maulpoix, Jean-Michel, « La quatrième personne du singulier, esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », in Rabaté, D. (dir.), *Figures du sujet lyrique*, op.cit., pp. 147-160. L'auteur se réfère au concept d'horizon établi par Michel Collot dans *La poésie moderne et la structure d'horizon*.

²⁵³ Rabatel, Alain, « La valeur de « on » pronom indéfini/pronom personnel dans les perceptions représentées », in *L'Information Grammaticale*, n° 88, 2001, pp. 28-32.

²⁵⁴ *D'un pas suspendu*, op.cit., « Soleil levant », p. 21.

²⁵⁵ Rabatel, Alain, « La valeur de « on » pronom indéfini/pronom personnel dans les perceptions représentées », in *L'Information Grammaticale*, n° 88, 2001, pp. 28-32.

²⁵⁶ *Entailles*, op.cit., p. 28.

une relation tremblante. Dans l'occurrence suivante, « Sur ces pavés / – mais d'un chemin flottant – / trébuchera-t-on ?²⁵⁷ », la voix vacille entre différentes dispositions : la présentification d'une scène commune au destinataire et destinataire (« ces pavés ») ; puis son indéfinition du fait de la contestation intérieure car les tirets engagent une voix subjacente ; et enfin, son déplacement sur une scène virtuelle commune attenante au « on ». La question projette l'inter-définition destinataire/destinataire dans un cheminement à la fois incertain et manifestement situé sur un plan plus symbolique, plus ontologique. Le glissement fait de l'autre inclus, l'allocutaire, le garant de l'impersonnalité : en tant que pronom indéfini, "on" conduit vers la labile condition humaine.

Quant au choix du pronom "nous", il coïncide presque toujours avec l'événement pathique. Dès l'abord du poème, les éléments naturels se saisissent de l'instance énonciatrice et du destinataire pour les projeter dans la relation à l'étendue : « Et vent, et vagues glacialement / se lancent contre nous.²⁵⁸ » ; ou encore « Sur nous fond la colonne de la nuit²⁵⁹ ». Parallèlement, en fin de poème, les instances interlocutoires sont projetées vers l'anéantissement : « Sur nous déjà, pas à pas, / l'obscur²⁶⁰ », « l'inertie de l'ombre / pour un peu nous gagnerait²⁶¹ », ou encore « Passé, futur / bientôt reformeront un dais / au-dessus de nous.²⁶² ». L'émergence d'un "nous" concorde paradoxalement avec le revirement d'une coloration thymique confondante. L'inter-définition des instances du destinataire et du destinataire n'a pas lieu, la « scène pronominale ne met pas en face à face des "pronominalités" fixes²⁶³ » mais elle orchestre leur commune labilité. Très souvent donc, les pronoms personnels sont les points de fuite de la subjectivité : « (*Elle, moi* : termes vides)²⁶⁴ ».

Marquée par le désir de transparence au monde du locuteur, l'adresse lyrique pointe surtout des éléments naturels. Or, l'interlocution engagée instaure moins un sujet lyrique²⁶⁵ qu'elle ne révèle un pur effet de miroitement, voire d'amuïssement. Le poème « (*fugitivement*) » est représentatif de l'ambivalence de l'effacement du sujet lyrique. Par la

²⁵⁷ *Mon Murmure, mon souffle, op.cit.*, « (portion d'un tracé nocturne) », p. 64.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 20.

²⁵⁹ *Décalages, op.cit.*, I, 11 (n.p.).

²⁶⁰ *Pleines marges, op.cit.*, « (cœur étroit) », p. 22.

²⁶¹ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, « (parmi les pins noirs d'Autriche, 2) », p. 27.

²⁶² *Entailles, op.cit.*, p. 47.

²⁶³ Bailly, Jean-Christophe, *L'Élargissement du poème, op.cit.*, p. 163.

²⁶⁴ *Moins que glaise, op.cit.*, p. 105.

²⁶⁵ Nous retenons la définition donnée par Antonio Rodriguez : un « sujet lyrique » est « l'instance qui unit en un effet-personnage la voix lyrique et le patient, lorsqu'il est principal embrayeur » (*Le pacte lyrique, op.cit.*, p. 145).

négative, « L'envers du lyrisme, par la négative, se retrouve lyrisme [...] »²⁶⁶, indique l'auteur, l'effacement²⁶⁷ du locuteur devient éclatant, resplendissant²⁶⁸ :

Sur la page des eaux,
en vain,
tu inscris ton vol.

Oiseau double
à la poursuite de toi-même.

La surface réfléchissante des eaux révèle et cache à la fois l'oblitération de l'instance énonciatrice. Il n'est pas ici question d'un sujet Narcisse suspendu au-dessus d'une image qui lui serait à la fois ressemblante et étrangère, s'abîmant durant « ce voyage du reflet vers l'altérité²⁶⁹ ». Le dédoublement miroitant de l'oiseau, éperdu par l'absence de son reflet, réfléchit un autre éblouissement, celui d'un énonciateur ne pouvant laisser trace sur la « page » du livre. L'inter-définition entre l'oiseau et le locuteur d'une part, et entre le poète écrivant son « vol » sur la « page » et le lecteur d'autre part, éclaire en négatif l'aura d'un sujet fasciné par la réversibilité entre transparence et impénétrabilité de l'étendue.

À l'effacement de l'image du sujet correspond aussi l'évanouissement des traces de l'écriture ainsi que l'effacement de la voix²⁷⁰. L'adresse n'est pas le lieu d'une projection de signification sur le monde mais révèle l'amuïssement de la voix du locuteur. L'évanescence caractérise donc la figure d'une voix énonciatrice qui s'assourdit volontairement ou non devant la parole du monde. La mise en regard des deux occurrences suivantes permet de développer le propos :

<p>Ma parole contre celle du vent.</p> <p>Ton choix, frêne ailé sensible au moindre souffle !²⁷¹</p>	<p>Cerisier volubile premier en fleurs.</p> <p>Tiens tête, cascade effervescente à hauteur de nuages !</p> <p>Tout autour, verger muet.²⁷²</p>
---	---

²⁶⁶ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., p. 143.

²⁶⁷ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Effacement », p. 90 : « Disparaître : vouloir non tant effacer sa propre trace que marquer soi-même le lieu de sa propre disparition, forcer l'attention négativement. »

²⁶⁸ Référence à P. Jaccottet, *Poésie 1946-1967*. Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, 2002, « *Que la fin nous illumine* », p. 76 : « L'effacement soit ma façon de resplendir ».

²⁶⁹ Bailly, Jean-Christophe, *L'Élargissement du poème*. Paris : Christian Bourgeois, 2015, p. 159.

²⁷⁰ Jonathan Culler observe, dans « *L'adresse lyrique* » (*Po&sie*, 2008/4, n°126, pp. 130-143), que par le biais de l'adresse à des objets naturels ou inanimés, « le poète cherche à se constituer comme poète » et engendre une « image » ou des « figures de la voix ». Ce type d'adresse soulignerait selon lui la fictionnalité de l'interlocution lyrique.

²⁷¹ *Mon Murmure, mon souffle*, op.cit., (poème non titré), p. 53.

²⁷² *Comme un léger sommeil*, op.cit., « (le retour d'avril) », p. 13.

Dans le poème de gauche (*Mon Murmure, mon souffle*), le locuteur affirme d'emblée sa présence, sa voix, mais pour en mesurer le peu de poids. L'adresse ouvre sur le revers du lyrisme dans le sens où le locuteur prend à témoin et l'allocataire-arbre et l'allocataire-lecteur de sa déprise. Or le frêne est en quelque sorte son double, mû par le murmure du vent. Le bruissement qui colore « l'image de la voix²⁷³ » est pure transparence entre les sujets pathiques²⁷⁴, que sont le locuteur, le vent et l'arbre. L'adresse ressortit donc bien au lyrisme de la réalité puisque l'interlocution entre le locuteur et l'arbre révèle combien tous deux sont traversés par la voix, par le « souffle » du vent, et le poème plonge l'allocataire dans cet appel d'air qu'est le poème dans son ensemble. Partant, c'est de manière singulière que le poème illustre la labilité des marques de l'énonciation qui, note M. Collot, tient pour partie à la « réciprocité qui caractérise les instances de discours, le *je* étant un *tu* potentiel, et inversement²⁷⁵ ». Dans le poème de droite, « (*le retour d'avril*) », le lyrisme négatif consiste à renvoyer la voix à son « origine » (S. Dupuis²⁷⁶) : par le biais de l'adresse, le locuteur s'institue comme témoin et conducteur du don de parole du cerisier. L'exhortation lyrique est l'étai d'une parole fragile, à la fois assourdie et portée aux nues, et le locuteur n'existe que de la distinguer, de la convoquer, et de la mettre en valeur dans la cadre d'un « verger muet ». En définitive, l'adresse lyrique crée l'image d'une voix poétique labile qui vient tout juste rompre « l'excès du silence » (Jaccottet²⁷⁷) et qui prétend faire écho à l'autre voix, presque sienne²⁷⁸, du cerisier. La subjectivisation sympathique n'intronise pas un sujet lyrique car elle se conçoit avant tout comme une conduction de voix, une conduction d'é-motion :

Le mouvement de l'eau, la fuite des nuages, un morceau de musique, un visage *parlent* sans que nous ayons à nous demander comment ni, au monde, ce qu'ils disent.²⁷⁹

Renouant avec le sens étymologique de subjectivité, Pierre Ouellet²⁸⁰ pose que celle-ci se « projette sous la parole, comme son ombre portée », qu'elle plonge « dans les eaux troubles de la négativité la plus vive, où l'absence et la présence, le trop plein et le trop vide

²⁷³ Culler, Jonathan, « L'adresse lyrique », in *Po&sie*, 2008/4, n° 126, pp. 130-143.

²⁷⁴ A. Rodriguez désigne ainsi l'être ou la chose qui « produit un effet d'être-sentant » (*Le pacte lyrique, op.cit.*, p. 144).

²⁷⁵ Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon, op.cit.*, p. 191.

²⁷⁶ Dupuis, Sylviane, « Taire le « moi » - dire « Je » : Le lyrisme paradoxal de Pierre Chappuis », *Revue de Belles Lettres*, 1999, n° 3-4, pp. 87-96.

²⁷⁷ P. Jaccottet pour introduire le recueil de Rilke précisément intitulé *Vergers (Vergers suivi d'autres poèmes français)*. Préface de Philippe Jaccottet. Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, 2005, p. 10).

²⁷⁸ Allusion aux vers du poème liminaire de « Vergers », de Rilke, « Une voix, presque mienne, / par trop de silence tentée » (dans le recueil *Vergers suivi d'autres poèmes français, op.cit.*, p. 17).

²⁷⁹ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Parlant », p. 124.

²⁸⁰ Ouellet, Pierre, « Zoopoiésis », in *Sens et présence du sujet poétique : la poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*. Amsterdam : Rodopi, Faux titre, 285, 2006, p. 270.

ne sont plus des catégories pertinentes »²⁸¹. Dans l'interlocution lyrique, la subjectivité pointe son origine parlante et sa voix (« La voix et non la parole²⁸²», intime M. Blanchot) tend à s'évanouir, pour n'être plus que souffle²⁸³, respiration²⁸⁴, ou parole « coupée²⁸⁵». Le locuteur est avant tout « Un souffle / qui essaie de durer²⁸⁶» (Guillevic), et plus précisément encore un « souffle retenu, comme l'étendue dans l'attente²⁸⁷» (Blanchard). À l'extrême, la respiration reste la seule adresse possible au monde, et si Pierre Chappuis note dans *Le Biais des mots* que la poésie est « d'abord une respiration²⁸⁸», c'est qu'elle est parfois l'unique ressource de la voix quand tout se dissipe à l'aplomb de la parole, à portée de voix.

1.2.1.3. Les gestes sympathiques

En pointant l'illumination qui préside à son soulèvement, la voix opère un geste qui fonde le poème et « qui l'invente à mesure, comme dans un anneau de Möbius²⁸⁹».

L'exclamation²⁹⁰ et l'acquiescement²⁹¹ se rapportent principalement au geste poétique de la promesse extatique²⁹². J.-M. Maulpoix²⁹³, et P. Valéry²⁹⁴ avant lui, ont montré que par le biais de l'exclamation, le poète fondait sa parole sur un mouvement extatique. En cela réside l'un des paradoxes²⁹⁵ de la poétique de la labilité puisque le locuteur s'implique subjectivement en promettant l'extase et que, ce faisant, il invite le destinataire à l'oubli de soi, à la plénitude de l'immersion dans l'étendue. Dans les poèmes-pages en vers ou en prose,

²⁸¹ Ouellet, Pierre, « Zoopoièsis », *Ibidem*.

²⁸² Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op.cit.*, « La voix et non la parole », pp. 386-388.

²⁸³ En témoigne le titre même du recueil *Mon Murmure, mon souffle*, *op.cit.*.

²⁸⁴ Dans *Décalages*, *op.cit.*, I, 13, le sujet lyrique demeure en « (*suspens*) » : « blanc // (ma respiration, ma voix) // sur le nuage qui ne se dissipe, / je n'écris ne marche ».

²⁸⁵ *Entailles*, *op.cit.*, p. 26 : « Telle, coupée, la parole. ».

²⁸⁶ Guillevic, Eugène, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*. Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, n°357, 2008, p. 315-316.

²⁸⁷ Blanchard, Daniel, *La conversation reprend*. Paris : Deyrolle, 1993, p. 59.

²⁸⁸ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 61.

²⁸⁹ Nous faisons nôtre le point de départ de la réflexion de Dominique Rabaté dans *Gestes lyriques op.cit.*, p. 19) : « Le poème devient l'expression même d'un geste qui le fonde et qui l'invente pourtant à mesure, comme dans un anneau de Möbius. », à ceci près que notre cadre n'est pas celui de la poésie dans son ensemble, mais celui du lyrisme de la réalité.

²⁹⁰ Nous ne prenons pas en compte les exclamations encadrées entres tirets ou parenthèses. Elles relèvent de la stratification énonciative qui intéresse la suite de notre développement sur le lyrisme sympathique.

²⁹¹ Deux tournures comparables peuvent être relevées dans les recueils en prose : « Oui à ce déploiement musical de verdure. » (*À portée de la voix*, *op.cit.*, « Haut lieu », p. 27) et « Limpide et transparent. Oui, pays de transparence [...] » (*D'un pas suspendu*, *op.cit.*, « Le vent à vivre », p. 17). La charge affective marque l'avènement du sujet dans l'écriture. Mais la promesse d'immersion dans l'étendue implique l'évanouissement extatique (un large ponctème blanc avant l'unité textuelle suivante).

²⁹² Promettre est l'un des gestes poétiques mentionnés par D. Rabaté.

²⁹³ Maulpoix, Jean-Michel, *Du lyrisme*, *op.cit.*, p. 221 ; ou encore dans l'article Maulpoix, Jean-Michel, « Exclamation et développement », *Littérature*, n° 72, 1988, pp. 55-61).

²⁹⁴ Allusion à l'aphorisme de Paul Valéry dans *Tel Quel*, « Le lyrisme est le développement d'une exclamation ».

²⁹⁵ Sylviane Dupuis a clairement énoncé ce point dans « Taire le « moi » - dire « Je » : Le lyrisme paradoxal de Pierre Chappuis », in *Revue de Belles Lettres*, 1999, n° 3-4, pp. 87-96.

les exclamations constituent le plus souvent une unité textuelle et interviennent soit en amorce, soit en position médiane, soit en fin de texte. Dans ces phrases exclamatives, nulle marque de première personne ; pourtant s'expriment la réjouissance, l'enthousiasme et, presque concomitamment, l'évanouissement de la voix énonciatrice dans le ponctème blanc. Ainsi, un vers liminaire promet « Splendeur ! –²⁹⁶ », ou une phrase initiale suggère le ravissement, la figure acousmatique s'imposant, comme surgissant de l'étendue : « Harpe muette, que la faible risée venue doucement longer la rive !²⁹⁷ ». Mais fondamentalement, l'exclamation ne fait que souligner la dérobade d'un locuteur qui ne prend la parole pour s'en départir aussitôt. La fulgurance nominale de l'assertion peut fonctionner de manière tout à fait comparable : « L'eau, la claire respiration de l'eau.²⁹⁸ ». Par ailleurs, les effets d'instabilité et de mise en retrait de l'instance du locuteur textuel tiennent aux contrastes entre l'effusion et la diffraction lyrique. Prenons pour exemple ce poème extrait du recueil *D'un pas suspendu* :

Ah ! le but était bien, au sortir du défilé, pareil élargissement ! à la limite de l'ombre, pareille entrée dans le matin !

Les pentes maintenant s'évasent doucement de droite et de gauche comme pour aspirer la lumière rajeunie, reblanchie par la nuit avant l'or, avant les cors et les cuivres dont les crêtes déjà tirent orgueil.²⁹⁹

Dans l'unité initiale, l'investissement affectif du locuteur confine à l'emphase : à l'interjection liminaire succède le parallélisme du redoublement exclamatif. Une promesse d'extase est engagée, mais de manière décalée parce que l'imparfait suppose un retour spatio-temporel. Inversement, dans la seconde unité qui concerne le présent, la diffraction affective est privilégiée : les reliefs sont personnifiés, la lumière qui se ravive régénère et l'étendue, et le locuteur. Le sujet lyrique se fait transparent, dans un geste d'abandon et de don, dans la présentification d'un foyer-lieu.

Parmi les gestes qui fondent le poème, l'un d'eux intéresse particulièrement la labilité du sujet lyrique, c'est celui du salut. Si le geste est relativement peu présent dans l'œuvre, il est remarquable, car typique et révélateur. En saluant un élément naturel, le locuteur acquiert une épaisseur toute relative : s'il est choisi par l'objet qui le requiert, cet objet est voué à l'indistinction, ou bien encore le salut correspond à la promptitude d'un déplacement, à l'entrevision de ce qui aurait pu donner lieu à un face à face. Dans un cas comme dans l'autre, le salut ne préside pas plus à l'investissement subjectif du locuteur qu'à un rapport d'interdéfinition entre le locuteur et l'allocutaire, ou qu'à une projection de sens, un déchiffrement,

²⁹⁶ *Pleines marges, op.cit.*, « (novembre, dans les vignes) », p. 80.

²⁹⁷ *À portée de la voix, op.cit.*, « Pluie musicale », p. 50.

²⁹⁸ *D'un pas suspendu, op.cit.*, « Mon pas, mon souffle », p. 28.

²⁹⁹ *Ibidem*, « Partout, sans chemins », p. 22.

une rêverie, une postulation axiologique. Dans le poème « *(au rythme des peupliers)*³⁰⁰ », ni les arbres, ni l'énonciateur ne s'établissent plus d'un « instant », l'entrevision supplante l'épanchement dans le lieu, mais elle renouvelle l'ardeur du locuteur, sans donner lieu à la célébration ou à l'éloge : il s'agit finalement, et simplement, d'adresser un laconique : « Salut au soleil levant ! ». L'emportement va de pair avec le refus de l'appesantissement et de la célébration, il conduit au lyrisme de la labilité. Ce geste du salut que l'on retrouve aussi à la fin de « *Paysage brouillé* », assied le poème mais en relation avec une illumination que le locuteur situe hors-texte. Dans *Mon Murmure, mon souffle*, le geste de salut est autrement paradoxal. L'anéantissement promis par le vers final (faisant écho à l'évocation du délabrement d'une digue) « *Passé bientôt nôtre* » est contrebalancé par la désinvolture du titre situé en bas de page : « *(à demain)* »³⁰¹. *A contrario*, dans « *Cerisier saxifrage*³⁰² », le salut au casse-pierre³⁰³ amorce le texte et instaure un « *sujet lyrique*³⁰⁴ » (Rodriguez). Néanmoins, envisageant le « *plus petit cerisier sauvage surgi du mur* », le sujet s'établit dans une sorte de contre-chant lyrique. Premièrement, l'épiphanie lyrique (l'adverbe « *glorieusement* » est répété deux fois) procède de la plus grande simplicité, d'une ardeur vitale surgie de « *rien* ». Secondement, le geste du salut porte la relation d'inter-définition vers l'effacement de qui, il s'agit la plante aussi bien que du locuteur, « *[p]our un peu passerait inaperçu* ». De fait, l'arbuste doit être « *ignoré* » des « *débroussailleurs* » pour survivre. En ce sens, le geste est comparable à celui évoqué par P. Jaccottet dans le *Cahier de verdure* : « *Un salut au passage, venu de rien qui veuille saluer, de rien qui se soucie de nous le moins du monde.*³⁰⁵ ».

La subjectivité de la voix donne épaisseur à un sujet dont l'illumination est subjacente. L'adresse aux éléments naturels n'est pas le lieu d'un déchiffrement, ceux-ci restent « *Muets à [l]a langue*³⁰⁶ » du locuteur. Dans le singulier poème, « *Sur la hauteur, salut !*³⁰⁷ », le locuteur fait état d'un geste à l'adresse d'un marcheur croisé sur le chemin. De leur « *rencontre* » furtive, ne restent que d'infimes traces³⁰⁸ : la montagne et les éléments naturels sont un

³⁰⁰ Nous reportons le lecteur au passage sur la « *Ponctuation arborescente et cinétique rythmique de l'étendue* » (cf. *supra*, p. 130 *sqq.*) pour la citation intégrale du poème extrait de *Comme un léger sommeil*, *op. cit.*, p. 57.

³⁰¹ La réflexion sur le revêtement poétique, sur le vœu de glisser l'abîme (*La Preuve par le vide*, *op. cit.*, p. 131) prendra place en troisième partie.

³⁰² *À portée de la voix*, *op. cit.*, p. 19. Sylviane Dupuis s'est appuyée sur ce poème pour travailler le motif de l'interstice, de l'entre-deux dans l'œuvre de l'auteur : Dupuis, Sylviane, « *Pierre Chappuis : une poétique de l'entre-deux* », in *Présences de Pierre Chappuis*, *op. cit.*, pp. 27-51.

³⁰³ Appellation vulgaire de cette plante.

³⁰⁴ Pour A. Rodriguez, le « *sujet lyrique* » est l'instance qui unit en un effet-personnage la voix énonciatrice et le sujet sentant, celui-ci pouvant être une chose par exemple (*Le pacte lyrique*, *op. cit.*, p. 145).

³⁰⁵ Jaccottet, Philippe, *Œuvres*, *op. cit.*, *Cahier de verdure*, « *Blason vert et blanc* », p. 757. Nous soulignons.

³⁰⁶ *Entailles*, *op. cit.*, p. 33 (poème non titré) : « *De haut feuillage [...] / Muets à ma langue.* ».

³⁰⁷ *D'un pas suspendu*, *op. cit.*, p. 69.

³⁰⁸ La trace de leurs pas s'efface (« *bientôt incertaine* »), et leur « *souffle* » est emporté par le « *vent* ».

« miroir obscur » dans lequel l'un et l'autre (se) réfléchissent leur « solitude ». Le salut n'induit pas un vis-à-vis avec l'autre, mais témoigne d'une étrange oblitération : alors que les deux figures s'évanouissent, l'aura du lieu devient « *soudain proche de la splendeur* ».

Le dernier geste à envisager est celui de l'écriture même. Dans certains poèmes, le locuteur se réfléchit en tant qu'auteur : le paradoxe est que le miroitement accuse la non-coïncidence entre le locuteur textuel et une figure d'auteur :

<p>Glorieux, solaire, aérien (<i>et la pièce où j'écris n'est ni restreinte ni vaste</i>), l'érable en face de la fenêtre s'exténue. Le matin rassasié, rayonne (<i>l'encre rendue au jour</i>), submerge la chambre (<i>ce jaune</i>), l'illimite (<i>ma page elle-même</i>).³⁰⁹</p>	<p>À l'image du jaillissement de lumière (<i>appui sur un rayon de lune</i>) venu délivrer ma table de travail de son poids d'ombre ; comme si, en mon absence – car autre que moi a pris faction – s'écrivait sur une feuille préparée au soir, quoiqu'illisible (<i>nocturne épanchement</i>), le poème à venir.</p> <p>Tracé lui-même à l'encre sympathique, le paysage, de la fenêtre, vibre d'une splendeur étouffée.³¹⁰</p>
--	--

Dans le poème de gauche, « *Novembre* » (*Distance aveugle*), le locuteur se tient en retrait par rapport à l'arbre, laissant rayonner les jeux de clair-obscur matinaux entre le soleil, la page blanche, et l'érable, la chambre et l'encre. En outre, les références à l'écriture sont secondes, affleurant tout juste entre parenthèses. L'érable possède une dimension spéculaire : il se tient dehors en vis-à-vis du locuteur qui est dans la pièce ; ses sombres branchages dans la lumière font par ailleurs écho aux lettres sur la page blanche ; et enfin il s'évanouit dans l'illumination matinale, à l'instar de la page et d'une figure d'auteur plongée dans l'extase de la blancheur de la page que nous lisons. La transparence et l'absentement de la page, son « *encre rendue au jour* » et l'oblitération de la figure d'auteur rendue au silence, constituent donc l'origine négative d'un poème positivement enclos dans le livre. À droite, dans « *Splendeur étouffée* » (*D'un pas suspendu*), le lyrisme agit également par la négative. D'emblée, l'illumination éclipse la figure du locuteur pour poser son « absence ». Mais, d'une autre façon, son double, son « autre », c'est-à-dire la figure d'auteur ayant « pris faction », se dérobe elle aussi à l'écriture : le poème reste « à venir ». Résumons : le lecteur a donc sous les yeux une figure d'auteur, de poème et de paysage « tracé[s] » « à l'encre sympathique ». Le "je" est distinct, mais sa présence vacille vers l'autre qui est à l'origine de l'écriture, vers l'autre qui saura tracer le poème « à venir », et vers l'auteur qui a finalement pu écrire le texte lu. Le miroitement creuse un double manque : le locuteur est encore mû par le geste lyrique du réfléchissement de soi mais nulle introspection ne vient révéler une personnalité, la

³⁰⁹ *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, op. cit., « *Novembre* », p. 70.

³¹⁰ *D'un pas suspendu*, op. cit., « *Splendeur étouffée* », p. 10.

propension métapoétique révèle surtout le caractère insaisissable de l'expérience poétique. Les gestes poétiques mettent en jeu une présence qui manque à se définir. Dans les poèmes de P. Chappuis, l'investissement subjectif du locuteur souligne le défaut du sujet lyrique qui reste une « tache aveugle³¹¹ » dans le poème. Au regard de l'œuvre, les jeux de miroitements intéressent aussi l'apparition d'êtres labiles. Par leur biais, le locuteur « ne se reconnaît pas comme le sujet pensant, dans l'unité stable du "cogito", mais il se diffracte et se révèle aventureusement au sein d'un réseau de figures qui transforment et multiplient ses traits.³¹² » (J.-M. Maulpoix).

1.2.2. Des figures labiles

La notion de figure est, plus que celle de personnage, adéquate pour désigner, dans certains poèmes, l'émergence d'êtres humains, ou personnifiés, souvent sans identité et sans visage déterminés, et suscitant parfois des échos archétypaux. Ces figures humaines ont ceci de particulier que, le plus souvent, elles entrent en relation miroitante avec le locuteur textuel. À l'extrême, elles sont des manières « d'impersonnage[s]³¹³ », des interfaces, créatrices de troubles, de décalages et traversées d'échos complexes. Dans les recueils de poèmes longs³¹⁴ dépassant la page (*Moins que glaise*, *Le Noir de l'été*, *Soustrait au temps*, *Dans la foulée* ou encore *Dans la Lumière sourde de ce jardin*), les figures relèvent de présences picturales, de présences imaginaires immémoriales, liées aux contes, elles surgissent du processus de la vision alimentée par des affleurements mémoriels, ou bien encore elles émergent des traces concrètes laissées par un inconnu dans l'étendue. Chacune d'elles est labile, de par sa propension à l'évanouissement, ou inversement, de par sa propension à envisager³¹⁵ l'inconcevable, la mort. Les qualités de transparence de ces figures renvoient *in fine* aux qualités de transparence d'un sujet lyrique tourné vers « l'insubstantiel et le périssable, sa

³¹¹ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op. cit.*, p. 141 (reprise déformée du propos de l'auteur évoquant « la tache aveugle du lyrisme »).

³¹² Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*. Deuxième édition, *op. cit.*, p. 375.

³¹³ Philippe Beck, *Un Journal*. Paris : Flammarion, 2008, p. 102. Cité par Pavlevski-Malingre, Joanna, « Introduction. La figure face au personnage », *Revue Ad hoc*, n° 4, « La Figure ». Disponible à l'adresse suivante : <https://ad hoc.hypotheses.org/presentation-de-la-revue-ad-hoc>

³¹⁴ Ces figures sont peu présentes dans les poèmes brefs en vers, la diffraction affective y étant prégnante. En revanche, si les notations réfléchissant une subjectivité (parfois inassignable) se rapportent moins directement à l'entrelacs entre les états des choses et les affects de la voix lyrique, le principe du miroitement sympathique est commun à toutes les œuvres, et c'est la raison pour laquelle ce chapitre intervient en 2.1.

³¹⁵ *Dans la Lumière sourde de ce jardin*, *op. cit.*, p. 54.

propre image.³¹⁶». Le second trait prégnant est que les figures sont le support de mobilités relationnelles multiples.

Dans *Figures, lectures*, Bertrand Gervais distingue le personnage de la figure, celle-ci faisant l'objet d'un « processus d'appropriation³¹⁷ » particulier. Elle est « l'interface » par le biais de laquelle le sujet « explore », « se représente » quelque chose ; elle est une « scène qui s'ouvre » sur une « dislocation », sur un décalage³¹⁸. Cet écart, B. Gervais le situe notamment par rapport au temps : la figure se « détache » du cours normal du temps, elle engage un temps qui n'a aucune direction³¹⁹. Ces caractéristiques laissent pressentir la labilité des figures poétiques chappuisiennes : celles-ci sont dépersonnalisées de façon tout à fait ambiguë, leur expérience pathique, ou leur voix, devenant le ressort d'un investissement affectif trouble, et qui est notamment favorisé par les énonciations parenthétiques. Qu'elles soient opaques ou dotées d'une certaine intériorité, ces figures se trouvent investies par le locuteur dans la mesure où elles font seuil vers une manière caractéristique d'appréhender le monde, parce qu'elles appellent un sentiment de proximité en dépit de leur distance dans le temps, sollicitant parfois un mouvement de rapprochement fugace, « d'un mot, [d']un geste fraternel³²⁰ ». Marquées par le décalage, certaines d'entre elles recouvrent aussi des processus de déplacement et de commutation entre diverses figures tendues vers des potentialités mythiques et allégoriques³²¹.

En substance, la labilité de ces figures tient aux effets de miroitements qu'elles suscitent, à l'imaginaire mythique ou allégorique dont elles procèdent. Enfin, elles ouvrent sur l'inconcevable destination de la mort, lui font écran, la masquent mais nous regardent, nous concernent : le locuteur les envisage comme à défaut de pouvoir dévisager l'abîme, et de s'en garder.

³¹⁶ Starobinski, Jean, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*. Paris : Julliard, 1989, pp. 49-50.

³¹⁷ Gervais, Bertrand, *Logiques de l'imaginaire. Tome I : Figures, Lectures*. Montréal : Le Quartanier, « Erres Essais », 2007, p. 87.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 234.

³¹⁹ *Ibidem*, pp. 89-90.

³²⁰ « Triomphe de la mort » dans *Moins que glaise*, *op. cit.*, p. 15. Dans ce poème, sont évoquées les figures picturales de la fresque du Campo Santo de Pise.

³²¹ Les figures que nous allons évoquer sont mythiques au sens où elles « ne saurai[en]t se réduire à un seul personnage » (Véronique Léonard-Roques, « Figures mythiques, mythes, personnages. Quelques éléments de démarcation », in *Figures mythiques, fabrique et métamorphoses*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 26). En revanche, l'ancrage hypertextuel de ces figures est problématique : certaines figures flottent dans l'aura de contes indistincts et sont par ailleurs traversées par le fait historique (tel le personnage de conte, Jacquemart, associé à la figure historique de Kaspar Hauser dans le livre *Dans la lumière sourde de ce jardin*).

1.2.2.1. Des figures comme projections miroitantes du locuteur textuel

Certaines figures poétiques fonctionnent comme des réverbérations, des échos kaléidoscopiques de l'image du poète parce que leur façon de glisser dans le sentir* est analogue à celle dont les locuteurs textuels font l'épreuve dans d'autres textes. Ces figures concernent par exemple le(s) promeneur(s) rêveur(s) qui, dans « *Voix et sonnailles*³²² », se coulent dans l'espace,

[...] s'imaginant aller par de grandes étendues au-dessus des alpages. À peine s'ils froissent l'herbe ou, distraitement, heurtent du pied çà et là un caillou.

Dans ces phrases, nul indice ne permet de préciser quelle relation unit l'énonciateur à ce « ils », et le pronom ne relève pas de l'énallage de personne³²³. Seulement, la mise en œuvre de ces figures résonne comme un écho à la démarche aventurée qui caractérise certains locuteurs textuels. Dans le recueil *Distance aveugle* en particulier, la dérive rêveuse et labile du locuteur-marcheur glissant l'étendue est absolument constante³²⁴. Ni le "je" de *Distance aveugle*, ni le pronom représentant "ils", n'incarnent et ne symbolisent Pierre Chappuis, mais l'énonciateur et la figure collective sont des reflets miroitants du poète-auteur. La figure du « ils » de « *Voix et sonnailles* » est fondamentalement mobile et relationnelle. Ces tiers ainsi représentés sont appelés par la nuit sonore, soulevés comme « une barque » dans le « renflement des vagues³²⁵ » et,

Un pas le suivant, et le suivant, réglant le cœur. Le ciel entier leur est sourire où, de plain pied, ils marchent.³²⁶

Or, le flottement de ces figures correspond étroitement à celui du locuteur dans « *Le moindre accident de terrain*³²⁷ » : le "je" s'y trouve emporté par « une vague, la suivante, et la suivante » (les vagues des vallonnements, des inflexions chromatiques) et c'est alors que « [p]ied à pied », « le moindre accident de terrain, de près, de très près suit les instances du cœur ou les commande ». Les résonances sont telles que les figures fonctionnent comme des reflets d'expériences liées au sentir, au travail de la sensation. Leur mise en œuvre échappe aussi bien au symbole qu'à l'allégorie.

³²² *Le Noir de l'été*, op.cit., « *Voix et sonnailles* », pp. 13-14.

³²³ Figure fondée sur la substitution de morphèmes de personne, de temps, de mode, de nombre ou de genre.

³²⁴ Parmi de nombreuses occurrences, relevons cette phrase extraite du poème « *Sans lieu ni date* » (*Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, op. cit., « *Sans lieu ni date* », p. 106) : « À moins que je ne longe encore la lisière, marcheur qu'entraîne son propre pas (*autour de lui le silence*) qu'enchante (*autour de lui, l'ombre bientôt défaite*) le bruit des cailloux ici et là heurtés par mégarde, par jeu. ».

³²⁵ *Le Noir de l'été*, op. cit., « *Voix et sonnailles* », p. 14.

³²⁶ *Ibidem*, p. 13.

³²⁷ *Entailles*, op. cit., p. 75-77.

Un autre type de miroitement concerne la figure du locuteur-marcheur qui reconnaît dans les traces de pas cet « autre, inconnu³²⁸ », qui « l'aura précédé³²⁹ ». Dans le poème « *Solacement, dans la splendeur* », le marcheur est une figure tierce, « il » est celui « qui n'aura laissé qu'une moindre trace »³³⁰. Mais la figure opère aussi comme un pivot commutatif quand elle s'agrège à d'autres figures. Dans « *Fanfares de midi*³³¹ », le locuteur textuel dit la relation qui l'unit à ce promeneur qui est « L'autre, inconnu – ou inconnue –, celui que peut-être je fus, nos chemin rempierrés à l'aide des mêmes mots. ». La figure tend plus nettement vers l'auto-allégorisation³³². Elle interroge une transparence, un évidement : le cheminement n'a plus rien de spécifique, il se détache de toute direction temporelle. Enfin, reportons-nous à nouveau au poème « *Sur la hauteur, salut !*³³³ » :

Notre rencontre – *l'arc de quelques mots* – dans la grisaille des premiers froids [...]

Un temps, chacun de nous rendu à lui-même (*montagne, miroir obscur*) aura été lecteur du parcours de l'autre : à son tour aura prêté souffle au vent, dérangé dans les halliers les étourneaux, mesuré ou confondu sa solitude.

La figure s'ouvre sur une scène de « rencontre » qui est comme oblitérée en même temps qu'affirmée, les « mots » ne disent rien qu'un affleurement de présence, manifesté par les tirets et par le jeu des pronoms au début du second énoncé : « nous » n'est que le pivot réfléchissant la « solitude », puisque le pronom est encadré par « chacun » et « lui-même ». Et la figure du promeneur, et celle du locuteur, miroitent un détachement, un désir d'évidement (« rendu à ») « *dans le grand calme des choses*³³⁴ » : la figure donne plus de valeur encore au vide intérieur, à l'insufflation dans l'étendue où se « confond[re] » autant que possible. Le « parcours » de l'autre, c'est sa dissipation, l'oblitération de ses traces³³⁵ : en quelque sorte, c'est pour le locuteur l'assurance d'avoir pu s'estomper dans le paysage. Le miroitement est proprement tendu vers un accord sympathique, c'est-à-dire un accord dans l'effacement. Précisément, dans le dernier énoncé, le « miroir obscur » de la montagne, miroir qui ne disait que l'opacité réciproque de l'un et l'autre promeneur, donne à voir une autre scène d'allègement : « Léger pour un instant, plus léger que la marche (miroir soudain proche de la splendeur), dans le bleu, pour l'instant, poursuivre. ». Quand la trace de l'autre indiquait

³²⁸ *Le Noir de l'été*, op. cit., « *Fanfares de midi* », p. 29.

³²⁹ *À portée de la voix*, op. cit., « *Solacement, dans la splendeur* », p. 54.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ *Le Noir de l'été*, op. cit., « *Fanfares de midi* », p. 29.

³³² Combe, Daniel, « *La référence dédoublée, le sujet lyrique entre fiction et autobiographie* », in Rabaté, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 58.

³³³ *D'un pas suspendu*, op. cit., « *Sur la hauteur, salut !* », p. 69. Cf. *supra*, p. 321.

³³⁴ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, op. cit., p. 73. Pierre Chappuis cite Rilke.

³³⁵ *D'un pas suspendu*, op. cit., « *Sur la hauteur, salut !* », p. 69 : « trace, la sienne, bientôt incertaine tout comme, en aval, celle de propres pas. ».

encore une orientation (un « parcours » et un « temps »), l'évanouissement de toute trace délivre de toute direction.

De manière quelque peu différente, la figure féminine du poème en prose « *Là encore, absente*³³⁶ » est l'interface par le biais de laquelle le locuteur interroge la possibilité de se porter « au bord de son être³³⁷ » (Rilke). La figure est convoquée pour rendre compte de l'ardeur érotique de la fusion avec l'étendue, comme si, le poète voulait par le biais de cette figure réfléchir à un glissement asymptotique dans la jouissance de l'étendue tandis que, dans les essais et dans les poèmes, il est question, non pas exactement de fusion, mais de « sortes de *micro-extases*³³⁸ », d'« *extases minuscules*³³⁹ » :

Délivrance ! En elle afflue enfin un sanglot.
Une fois encore, il s'amenuise (*langueur !*), s'épuise en elle ; n'éclate pas plus que l'orage passé derrière l'horizon chimérique.

Elle n'a plus maintenant qu'à céder à la langueur, à la morne indolence du soir.³⁴⁰

La figure féminine fonctionne comme un pivot fantasmatique, une scène ouverte que le locuteur investit en évoquant la réitération et le prolongement indéfini d'une tension et un abandon dont l'intensité est orgastique. Indiquons que l'investissement subjectif du locuteur vis-à-vis de la figure féminine peut être décrit en termes de polyphonie : à même la voix du locuteur textuel affleure le point de vue* de la « [r]êveuse ».

À l'inverse, la mise en œuvre de la figure peut correspondre à l'idée d'une dislocation de l'univers du locuteur textuel, comme dans le poème « *Sur le pont Charles*³⁴¹ ». La figure féminine évoquée est celle d'une jeune aveugle traversant le célèbre pont pragois. L'investissement du locuteur paraît d'autant plus fort que le visage de la jeune femme est impassible³⁴² : le goût de la beauté, de la « transparence » du ciel, de l'« éveil de la verdure », de l'alternance diurne et nocturne est d'autant plus vif qu'il semble un privilège « immérit[é] ». Les énoncés parenthétiques exhibent le bouleversement du locuteur : son affliction, son épouvante (« (*vide, le vide autour d'elle !*)³⁴³ »), et sa prière avec cette étrange conjuration : « (*ne s'éteigne la distinction du jour et de la nuit*)³⁴⁴ ». L'apparition de la figure

³³⁶ *Le Noir de l'été*, op. cit., « *Là encore, absente* », pp. 9-11.

³³⁷ Rilke, Rainer Maria, *Vergers suivi d'autres poèmes français*, op. cit., *Les fenêtres*, VIII, p. 158. Le poème évoque, comme le texte chappuisien, une femme « appuyée à sa fenêtre, / tout au bord de son être, / distraite et tendue. ».

³³⁸ *La Preuve par le vide*, op. cit., « *Ablutions* », p. 40. Typographie choisie par l'auteur.

³³⁹ *Le Biais des mots*, op. cit., p. 63. Typographie choisie par l'auteur.

³⁴⁰ *Le Noir de l'été*, op. cit., « *Là encore, absente* », p. 11.

³⁴¹ *Ibidem*, « *Sur le pont Charles* », p. 19-20.

³⁴² Le visage de la jeune femme n'arbore « nulle expression » hormis celle de « l'air absent » que confère la tristesse (*Ibidem*, p. 19).

³⁴³ *Ibidem*, p. 19 ; une expression équivalente intervient sur la page suivante : « (*vide, le vide autour d'elle !*) ».

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 20.

implique une faille irrémédiable : la beauté a perdu son « éclat » et la « paix » ne peut plus être « goût[ée] »³⁴⁵. Désorienté, c'est à l'allocutaire que le locuteur en appelle, le prenant à témoin de l'impuissance et de la gêne qui furent siennes car il n'a pas su trouver un geste pour contrecarrer la solitude, la détresse de l'autre : le visage de la jeune femme fonctionne comme un « Miroir » révélateur des « tourments » ou de la « grâce » de ceux qui la regardent, mais celui-ci se serait « épanou[i] », pourtant, devant « qui se serait porté à sa rencontre ». En somme, le poème questionne la puissance, ou l'impuissance poétique, à éveiller, en dépit de l'effondrement et du désespoir, un allègement pour l'autre faisant figure d'une humanité blessée, meurtrie.

La figure ressortit à une logique d'interférences miroitantes : tendue vers l'autoréflexion, elle échappe à l'allégorie parce qu'elle ne répond pas à une direction existentielle ; tendue vers l'exploration d'un désir d'immersion dans le monde, elle verse du côté de l'évidement ; et enfin, tendue vers la précarité du bonheur humain, elle interroge la nécessité même de la poésie. Ce réseau d'interférences mobilisé par la figure, nous le retrouvons aussi du côté de l'imaginaire mythique de Pierre Chappuis.

1.2.2.2. La commutation des figures dans le sillage des mythes et des allégories

En effet, la labilité des figures convoquées par le poète tient à ce qu'elles procèdent de commutations entre les champs de l'immémorial, de l'histoire moderne et de l'intertextualité allégorique. Ces figures ouvrent sur l'espace imaginaire de l'auteur, leurs dynamiques étant celles de la coalescence et du vacillement. Celles-ci ne se résorbent jamais tout à fait dans une signification allégorique ou symbolique.

Le poème « *Avril* » (*Le Noir de l'été*) semble présenter une figure féminine allégorique de la venue printanière. Le déploiement textuel est informé par la labilité selon laquelle cette figure se transforme, en entrelaçant différents traits intertextuels. En ce sens, la figure se définit comme étant la « somme jamais close de ses incarnations³⁴⁶ » (V. Léonard-Laroque).

Le paragraphe liminaire en témoigne :

Jeune, marchant sur l'étroite jetée du matin, dans la lumière tendre d'avril. Si jeune (*naissant*), comme venue du large portée par une eau qu'on ne rêverait pas plus claire. Surgie de nulle profondeur ; témoin (*l'enfance, toute l'enfance*) son regard que rien n'assombrit.³⁴⁷

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 20.

³⁴⁶ Véronique Léonard-Roques, « Figures mythiques, mythes, personnages. Quelques éléments de démarcation », in *Figures mythiques, fabrique et métamorphoses*, op. cit., p. 26.

³⁴⁷ *Le Noir de l'été*, op. cit., « *Avril* », p. 35.

La figure est extrêmement mobile dès le commencement du poème : elle évolue, renaît tel un phénix, d'une phrase à l'autre. La première phrase situe la figure du côté de la fraîcheur, de la « tendresse », de la proximité, elle est animée par une direction spatio-temporelle, mais dès la seconde phrase, la figure renaît (« *naissant* »), autre. Elle procède du lointain, d'un imaginaire rayonnant et devenu comme transparent à lui-même : la figure est une Vénus dont le nom serait oublié. Dans la troisième phrase, la figure renaît (« *surgi[t]* ») d'un lointain plus personnel peut-être, celui de « l'enfance » et elle semble refléter la transparence même d'un entrelacs chiasmatique entre le locuteur et l'étendue. Par la suite, la figure s'enrichit de l'aura allégorique de la reverdie³⁴⁸ amoureuse du Moyen âge. Elle est associée au « tendre reverdissement » floral³⁴⁹ de la nature, au désir amoureux et au désir de l'écriture car sa « fraîcheur » est celle « d'avant les mots, d'avant l'éclosion de la parole³⁵⁰ ». L'indifférence printanière aux « haillons » hivernaux et la langueur amoureuse dans lesquelles se trouve plongé le locuteur (« *Schade*³⁵¹ ») sont également caractéristiques de la reverdie. Mais parce qu'elle traverse le jour en « un éclair », allant « jambes et bras nus », la figure se charge encore de résonances mélancoliques nervaliennes³⁵², ou baudelairiennes³⁵³ peut-être, ainsi que d'échos métapoétiques :

[...] si jeune, en avant d'elle-même, future, un instant à ma hauteur (*mais la langue* : « *Schade, ich verstehe nicht...* »), étrangère, déjà sur la rive au cœur de la refeuillaison – bourgeon, inflorescence, cerisier elle-même...³⁵⁴

Traversée de figures, « elle » se subtilise finalement dans la nature d'où elle procède (« cerisier elle-même... »). Auparavant, elle aura incarné « la langue³⁵⁵ », la « phrase³⁵⁶ », l'insaisissable poésie, toujours portée « en avant d'elle-même », et qui, comme la fluide parole de l'eau, jamais « ne s'appartiendra »³⁵⁷. La rencontre de la figure est fugace : « Avril »

³⁴⁸ La reverdie est un ensemble de motifs et de topoï développés dans la poésie lyrique du Moyen Âge. Parmi les traits les plus caractéristiques de la reverdie, celui du renouveau printanier qui invite à l'amour et à l'écriture. (Michel Zink dans *Nature et poésie au Moyen Âge*. Paris : Fayard, 2006, pp. 150-151).

³⁴⁹ Elle est « Sœur des pollens et des inflorescences », « Sœur des bourgeons, des cerisiers en fleurs » (*Le Noir de l'été*, op. cit., « Avril », p. 35 et 36).

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 35.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 36.

³⁵² Dans (*Odelettes*), « Une allée du Luxembourg » de Gérard de Nerval, l'énonciateur fait référence à une figure féminine qui « a passé » fugacement avec « À la bouche un refrain nouveau » avant de fuir, emportant avec elle la « jeunesse », l'amour, le « bonheur », et le poème.

³⁵³ La « passante » (« À une passante ») des *Fleurs du Mal* est cette « fugitive beauté » qui a passé comme un « éclair » et a fait renaître le poète.

³⁵⁴ « Avril », p. 36.

³⁵⁵ *Comme un léger sommeil*, op. cit., « (au petit matin) », p. 51 : « La langue /toujours levée avant toi ».

³⁵⁶ *D'un pas suspendu*, op. cit., « Terrasses liquides », p. 29 : « En marche vers nous de si loin (*cette esplanade, ce vide*) la même phrase [...] ».

³⁵⁷ *D'un pas suspendu*, op. cit., « Rivière amie, encore », p. 50.

traverse le paysage et le poème, autant qu'elle est traversée par des interférences intertextuelles, interférences qu'elle emporte toutes, pointant ainsi un renouveau poétique.

Autour de la figure de « *Jacquemart*³⁵⁸ » s'articule un va-et-vient tout aussi complexe et qui préside au déploiement discursif du poème. La figure pivote vers l'immémorial Jacquemart, vers l'histoire, vers l'intertextualité allégorique de Gaspard Hauser, puis à nouveau vers l'immémorial (Jacquemart). Dans les « *Notes* », Pierre Chappuis précise que « Jacquemart » est le « seul élément retenu d'un conte ayant hanté [s]on imagination d'enfant.³⁵⁹ ». Le propos de l'auteur nous semble à lui seul représentatif du fonctionnement de la figure. En effet, l'origine du nom « Jacquemart » est assez confuse mais elle ne provient pas uniquement du conte. Le nom renverrait d'abord à un horloger dijonnais du Moyen Âge, auquel Aloysius Bertrand fait référence dans le *Gaspard de la nuit*³⁶⁰. Puis, par élargissement, le nom se rapporte à un automate représentant un personnage armé d'un marteau et frappant les heures sur la cloche d'une horloge, à un jouet d'enfant³⁶¹, ou encore à une statue d'homme armé placée sur une fontaine, *djakemar* dans le patois de la Suisse romande³⁶². Or, dans le poème, Jacquemart, ce « (*tas de ferraille, tas d'os*)³⁶³ », surgit de la nuit, armé d'un bâton, traversant toujours de la même manière la « place » pour atteindre « la fontaine circulaire qui en occupe le centre », pour « porter ses lèvres à chacun des neuf goulots », et enfin pour tourner incessamment autour de l'édifice, moqué par de « mauvais garnements »³⁶⁴. La figure du personnage relève alors de l'immémorial – celle-ci va, « dans l'oubli du conte qui l'a mis au monde³⁶⁵ » –, plus que du récit mythique à proprement parler. Par ailleurs, le locuteur l'enrichit de résonances historiques tout autant que d'interférences propres à son imaginaire. Ainsi, la figure de Jacquemart se voit conférer l'innocence de « son frère décati, de Kaspar Hauser, l'enfant sauvage apparu, lui, réellement en 1828 à Nuremberg³⁶⁶ ». Le locuteur voit

³⁵⁸ *Dans la Lumière sourde de ce jardin, op. cit.*, « *Jacquemart* », pp. 35-36.

³⁵⁹ *Ibidem*, « *Notes* », p. 55.

³⁶⁰ Aloysius Bertrand le mentionne dans la chansonnette épigraphe du recueil *Gaspard de la nuit* (*Gaspard de la nuit*. Édition annotée et établie par Max Milner. Paris : Gallimard, *Poésie*/ Gallimard, 2005, p. 58). Max Milner note (p. 312) que Philippe-le-Hardi fit placer en 1383 sur l'une des tours de l'église Notre-Dame de Dijon l'horloge de l'hôtel de ville de Coutraï qu'il avait fait démonter. L'homme et la femme qui frappaient avec un marteau sur la cloche auraient été baptisés Jacquemart du nom du constructeur de l'horloge, Jacques Marc. Un, puis deux enfants ont été par la suite ajoutés au couple Jacquemart.

³⁶¹ Jouet d'enfant qui se compose de deux figurines frappant alternativement sur une enclume placée entre elles.

³⁶² Bridel, Philippe-Sirice, Favrat, Louis, *Glossaire du patois de la Suisse romande avec un appendice comprenant une série de traductions de la parabole de l'Enfant prodigue, quelques morceaux patois en vers et en prose et une collection de proverbes, le tout recueilli et annoté par L. Favrat*. Lausanne : Éditions Slatkine Genève, 1984, p. 114.

³⁶³ *Dans la Lumière sourde de ce jardin, op. cit.*, « *Jacquemart* », p. 35.

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 36.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 35.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 35.

également dans Jacquemart un reflet de la « misère du monde », « sans histoire, sans âge »³⁶⁷ : la figure se cristallise et réfléchit un sentiment de mauvaise conscience, comme le manifeste le contraste antithétique entre « (*mon bien-être, mon luxe*)³⁶⁸ ». Jacquemart est considéré encore comme un paria solitaire, un exclu de la langue : « il a perdu depuis belle lurette l'habitude d'adresser la parole à quiconque. ». De ce fait, la figure de Gaspard Hauser – ou Kaspar Hauser – renvoie lointainement à l'allégorie verlainienne du poète dans « Gaspard Hauser chante » (*Sagesse*), ainsi qu'à l'allégorie du poète chez Georg Trakl³⁶⁹ qui fait du personnage un fragment de son identité³⁷⁰. La figure de Jacquemart engage une dynamique de télescopage, de coalescences ; sa portée n'est pas exactement allégorique mais kaléidoscopique, compliquée par une extrême mobilité textuelle et intertextuelle. Jacquemart offre un point d'ancrage au déploiement vibratoire de l'imaginaire du locuteur. Mise en regard avec l'ensemble de l'œuvre chappuisienne, la figure est contiguë à celle du marginal, du « Fuyard. Rôdeur. Vagabond. Vivant à la dérobée ou, revenu de tout, ermite », qui apparaît dans le poème « *Plus sombres...*³⁷¹ » (*Soustrait au temps*). Le marginal de ce poème n'est pas nommé, il est même déréalisé : « Peut-être jamais ne hanta [...] ces lieux.³⁷² », mais il est également associé aux souvenirs d'enfance et renvoie le locuteur à la survivance d'un « autre temps qui sans fin s'effriterait dans le nôtre ». Biographiquement, ce temps peut être celui de la guerre, le poème relatant le point de vue de l'enfant que fut le locuteur qui insiste sur la « douce effusion » du retour vers l'ordre paisible du village³⁷³. Néanmoins, au niveau de l'œuvre, Jacquemart et le marginal fonctionnent de manière kaléidoscopique : à l'aplomb du conte, de l'enfance et de l'histoire, ces figures labiles médiatisent indéniablement une volonté de tenir à distance les circonstances contemporaines de la « misère » et d'un certain « désarroi ».

En revanche, les figures sont très souvent marquées par une faille inexplicable, celle qui, en un instant, précipite de l'intégrité d'une plénitude naïve, candide et qui s'ignore, dans le désarroi. Se projetant en elles, le locuteur peut « descendre assez *profondément* en soi » et « glisser » à même « l'abîme », mais sans « *s'enfoncer* »³⁷⁴. En vis-à-vis par rapport à ces

³⁶⁷ *Ibidem*.

³⁶⁸ *Ibidem*.

³⁶⁹ Avec le poème « Kaspar Hauser Lied » (Trakl, Goerg, *Vingt poèmes traduits et présentés par Guillevic*. Édition bilingue. Sens : Obsidiane, 2006).

³⁷⁰ Selon Michel-François Démet, dans l'article « Trakl Georg. Le sang, le miroir, la sœur », in *Romantisme*, 1981, n° 31, pp. 229-246.

³⁷¹ *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, *op. cit.*, « *Plus sombres...* », pp. 46-48.

³⁷² *Ibidem*, p. 47.

³⁷³ *Ibidem*, respectivement, pages 47 et 48.

³⁷⁴ *La Preuve par le vide*, *op. cit.*, « *Profondeur* », p. 131.

figures, le locuteur questionne et le défaut du sens de l'existence, et l'ardeur de vivre. Ainsi en est-il au regard de cet enfant³⁷⁵, dont l'enthousiasme et l'élan sont soudainement et irrémédiablement remis en cause. Dans *Soustrait au temps*, l'impétuosité, l'élan, la passion de l'enfant sont d'emblée menacés par la négativité d'un « soleil » auréolant le point de mire de la montagne, comme si la « démesure »³⁷⁶ de cette vitalité, renouveau de l'*hybris* antique, devait être punie. De fait, ému d'empathie, le locuteur admire le transport, l'exaltation de l'enfant³⁷⁷ ; il met en balance sa ferveur et l'augure de l'abîme :

Si résolu (et s'il devait être fauché net ?) ; si jeune (ne fléchira point), aventuré sans retour. Qu'il l'ignore ou non, il n'a pas chance d'aboutir.³⁷⁸

La précarité est rendue sensible grâce à la mise en tension des énoncés : les uns révèlent combien l'énonciateur valorise et comprend l'ardeur enfantine, les autres présagent la fatale déconvenue. De manière comparable, dans « *Naissance de l'ennui*³⁷⁹ » (*Le Noir de l'été*), l'enfant qui roule à vélo est tendu vers « nulle part », jusqu'à ce que son enthousiasme ne soit brisé par « un effondrement intérieur³⁸⁰ » inéluctable et relativement indéterminé : la « solitude » terrasse l'enfant et défigure aussi bien « le temps » que « les lieux »³⁸¹. Le locuteur accuse à plusieurs reprises « (*l'étrange mal*) ». Il insiste sur le caractère impensable de cette faille³⁸² alors que le « soleil » embrasse l'étendue, ou bien il donne à entendre le point de vue de l'enfant, désorienté : « (*Où donc aller ?*) », « (*À quoi bon ?*) »³⁸³. Par le biais de la figure de l'enfant, dont le point de vue et la voix sont mis en scène dans les énoncés parenthétiques, le locuteur interroge le destinataire, le prend à témoin : à quoi correspond cette figure, sinon celle de la fragilité humaine ? À quoi tient, si ce n'est à la fatalité du bonheur humain, cet incompréhensible désir tendu vers « nulle part », et qui se brise, en dépit de tout ce qui semble favorable, dans cette « distance » irréductible ?

Dans *Le Noir de l'été*, une autre figure ouvre sur l'abîme, sur la « *Fatalité de l'eau*³⁸⁴ ». Le sous-titre du poème, « au-delà des *Märchenbilder*³⁸⁵ », renvoie à la tentative de suicide de R. Schumann mais, dans le texte, aucune indication n'est directement allusive, c'est la raison pour laquelle nous considérons l'homme suicidaire comme une figure. Il constitue

³⁷⁵ *Éboulis & autres poème, op. cit.*, « *Une ombre, un soleil négatif...* », pp. 27-29.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 27.

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 27 : « (oh ! l'élasticité de son pas !) ».

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 28.

³⁷⁹ *Le Noir de l'été, op. cit.*, « *Naissance de l'ennui* », pp. 15-17.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 16.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 16.

³⁸² L'énoncé parenthétique y pourvoit : « (*comment, en un instant, défigurés ?*) » (*Ibidem*, p. 15).

³⁸³ *Ibidem*, p. 16.

³⁸⁴ *Le Noir de l'été, op. cit.*, « *Fatalité de l'eau* », pp. 31-33.

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 31.

l'interface par le biais de laquelle le locuteur sonde la labilité de toute ardeur vitale : « Un tel emportement, une telle impatience de bonheur. Trop tard !³⁸⁶ », s'exclame le locuteur. Le point vient matérialiser l'irruption de la faille. Par ailleurs, la figure permet à l'énonciateur de mettre en cause le destinataire :

Vidé de ses forces, anéanti (*fatalité de l'eau*), absent à soi (*qu'en savons-nous ?*), ne plus même entendre au fond de soi ce cri d'alarme : « *Je suis perdu* » ?³⁸⁷

La substitution du pronom réfléchi, « soi » au pronom personnel objet "lui" suggère que l'énonciateur se projette au cœur de l'évidement fatal dont la figure est victime, et ce alors même qu'un mouvement de distanciation se fait sentir dans la parenthèse adjacente : « (*qu'en savons-nous ?*) ». L'ultime discours rapporté au style direct porte l'ambiguïté à son comble puisque le locuteur donne à entendre le sursaut salvateur qui a précisément fait défaut à la figure de l'homme suicidaire. Avec l'interrogation finale, le locuteur, qui se tenait jusque là dans un apparent retrait énonciatif, se montre désemparé face à l'autre, face à cette faille intérieure, à cette faille de parole, qui le menace lui-même, et qui concerne aussi bien le lecteur. Mais peut-être faut-il entendre entre guillemets cette exclamation qui, à elle seule, est une manière de se garantir d'un mouvement irréparable. La figure est convoquée comme un rempart, permettant de faire face, peut-être, à l'anéantissement, à l'accablement que nul homme n'oserait, ne saurait se dire. L'adresse s'apparente d'une certaine manière à la présentation d'un « *miroir obscur* » pour « mesure[r] ou confond[re] sa solitude »³⁸⁸.

1.2.2.3. Des figures envisageant l'abîme

Les remarques précédentes soulignent que la figure est un foyer de convergence de figures procédant d'un imaginaire personnel, d'un héritage historique ou immémorial. Cette logique de médiatisation concerne précisément le face à face avec l'inconcevable : l'affrontement à la mort. Par un jeu de réflexions, la figure révèle l'abîme et l'oblitére tout à fois. Sans doute, pour P. Chappuis, l'affrontement est premier³⁸⁹, mais ce dont il est question à présent, c'est de l'évocation des figures picturales pour envisager la mort, que ce soit dans *Moins que glaise* comprenant quatre poèmes inspirés de tableaux représentant la mort de manière allégorique (« *Triomphe de la mort* » fait référence à la fresque du Campo

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 33.

³⁸⁷ *Ibidem*.

³⁸⁸ *D'un pas suspendu*, op. cit., p. 69. L'étude des *gestes sympathiques* nous avait déjà conduits à commenter ce poème (cf. *supra* page 326).

³⁸⁹ Le recueil *Ma femme, ô mon tombeau* paraît en 1969 chez Max Robert.

Santo de Pise, les trois poèmes de « *Fragments* »³⁹⁰ « gravit[e]nt [...] autour du tableau de Böcklin intitulé *L'île des morts*³⁹¹ »), ou que ce soit dans le dernier poème du recueil *Dans la lumière sourde de ce jardin*, « *Tant homme que pierre, sol, que frondaison* ». Ce texte fait référence au *Portrait du jardinier Vallier* peint par Cézanne. Notre hypothèse est que les figures picturales, qui sont *a priori* les plus éloignées de toute propension à créer un effet-personnage, laissent percevoir cette sorte de viduité, de latence intérieure qui envahirait tout être côtoyant l'impensable.

À eux seuls, les deux poèmes « *Triomphe de la mort*³⁹² » et « *Tant homme que pierre, sol, que frondaison*³⁹³ » illustrent les disparités de fonctionnement de ce type de figures. Dans le premier texte mentionné, les insouciantes figures du Campo Santo de Pise³⁹⁴ font irruption dans « notre intimité », qui pour partie répond à l'immémorial³⁹⁵, à l'oscillation entre la conscience de « l'impudence ! [du] privilège de vivre !³⁹⁶ », et l'inconscience, la quiétude qui gagnent, à se sentir « au cœur des choses³⁹⁷ ». La composition bipartite du poème répond aux deux parties de la fresque du Campo Santo : sur la partie droite de la fresque, trois bières ouvertes coupent le chemin à un cortège de chevaliers ; sur l'autre versant, des misérables, des estropiés supplient la mort tandis qu'à leur droite, de jeunes et riches personnages sont assis dans un jardin, inconscients de la mort qui les menace. Mais l'affrontement se dédouble dans les deux parties du poème. Dans la première partie du texte, le locuteur crée des effets de contrastes ou de mise en regard, entre les figures de la fresque et le bien-être qui enveloppe les « derniers visiteurs » du Campo Santo, entre l'effroi des chevaliers devant la mort et celui des visiteurs devant la peinture d'autre part, entre l'inconscience des riches personnages de la fresque et celle des visiteurs, « Sereins / et livrés à l'horreur³⁹⁸ ». Dans la seconde partie, le locuteur se figure, goûtant comme d'autres la quiétude sous les arbres de la « piazza Manin³⁹⁹ », et s'envisage au miroir des visages peints sur la fresque :

³⁹⁰ Il s'agit de « *Nautonier invisible* », « *L'île des morts* » et « *Prime enfance* ».

³⁹¹ *Moins que glaise*, *op. cit.*, p. 109.

³⁹² *Ibidem*, « *Triomphe de la mort* », pp. 9-17.

³⁹³ *Dans la Lumière sourde de ce jardin*, *op. cit.*, pp. 51-54.

³⁹⁴ Sur les murs du cimetière de Pise, Buonamico Buffalmacco (1330-1340) a peint un ensemble de fresques associant le Jugement dernier, l'Enfer, le Triomphe de la Mort et la Thébaidé. La fresque du *Triomphe de la mort* représente six hommes et quatre femmes, nobles et insouciantes, vaquant à leurs loisirs (cf. Annexes, p. 1035). Le poème évoque aussi l'allégorie de la Mort (vêtue d'une longue robe, arborant des ailes sombres et tenant une faux), qui s'avance au-dessus d'eux (négligeant le désarroi de ceux qui l'implorent).

³⁹⁵ Les figures sont « *Autres, de toujours* » (*Ibidem*, p. 9), elles sont « frères, sœurs, amis » (p. 12). Le locuteur mentionne également un lieu comme « *Hors du temps / le leur, le nôtre et ses bombardements* » (p. 11).

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 13.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 16.

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 15.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 16.

Allégés réellement, à notre tour ? consentants ?⁴⁰⁰

L'oscillation entre l'allégement et le consentement fonde l'interrogation : elle renvoie alternativement à l'inconscience heureuse des riches personnages de la fresque, et à l'attitude de ceux qui attendent la faucheuse. Mais le balancement réflexif fonctionne aussi comme un miroir tendu au lecteur lui-même, sommé d'envisager ses propres attermolements. Ainsi, l'abîme est-il à la fois abordé et mis à distance, et l'ambiguïté de tout un chacun face à la mort tient lieu de connivence.

Dans le poème « *Tant homme que pierre, sol, que frondaison*⁴⁰¹ », les figures prennent elles aussi tournure, la polysémie de l'expression "prendre tournure" nous permettra d'articuler les différents aspects du texte. La première unité intermédiaire du poème se rapporte au point de vue de Cézanne : le locuteur évoque la tournure d'esprit du peintre, sa manière « d'envisager » la technique picturale aussi bien que sa pratique artistique comme ultime façon d'aborder la mort, ainsi que ses mots (l'artiste s'étant « *juré de mourir en peignant*⁴⁰² »). Dans le poème, la figure du peintre ne prend pourtant pas figure : sa présence tient uniquement à sa voix et à sa manière d'exprimer la lumière « d'un geste libre propre à briser les rythmes ». Si Cézanne permet au locuteur d'« *envisager son propre effacement*⁴⁰³ », c'est dans la mesure où le peintre, resté sans visage, dévisage lui-même son vieux jardinier pour en réaliser un portrait (*Le Portrait du jardinier Vallier*, cf. Annexes). Le face à face de Cézanne avec la mort, et le face à face du locuteur avec le mort nécessitent donc le biais de la figure fraternelle « de l'autre », du jardinier. Celle-ci est configurée par un effet de mise en abyme : il s'agit d'un « – autoportrait ou presque, en négatif, par personne interposée – » de « – vous, moi, le vieillard que je suis – »⁴⁰⁴, note le locuteur. Or la dynamique spéculaire qui implique Cézanne, le jardinier, le locuteur et le lecteur n'est possible que parce que le visage de Vallier n'est plus qu'une « tache ». L'oblitération réciproque de toute singularité assure une présence commune de toutes les instances poétiques : les figures de Cézanne et Vallier, et celles du locuteur textuel et de son allocataire. Si « *L'aboutissement de l'art c'est la figure*⁴⁰⁵ » (Cézanne), alors la figure de Vallier réfléchit l'impossible aboutissement de l'art, qui affronte vainement la mort. Reste que, pour P. Chappuis, si l'art pictural et l'art du poème

⁴⁰⁰ « *Triomphe de la mort* », p. 16.

⁴⁰¹ *Dans la Lumière sourde de ce jardin*, op. cit., « *Tant homme que pierre, sol, que frondaison* », pp. 53-54.

⁴⁰² L'analyse des enjeux de la stratification énonciative dans l'approche du sujet lyrique intervient dans le chapitre suivant.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 54. En italique dans le texte.

⁴⁰⁴ Le jeu des tirets manifeste très nettement la visée vocative des énoncés cités.

⁴⁰⁵ Tels sont les propos que le peintre aurait lancés à l'adresse de son marchand de tableaux Ambroise Vollard (https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire_id/portrait-de-madame-cezanne-9881.html?no_cache=1).

ne sauvent de rien, ils fournissent toutefois un biais « favorable⁴⁰⁶ » à l'allégement⁴⁰⁷. D'ailleurs, le travail sur les figures ne signifie pas pour autant que le rapport à la mort puisse être figuré car, note l'auteur dans l'essai intitulé « *L'innommable, l'intouchable* » (*La Preuve par le vide*), « Une mort, sa mort, nos morts : dans son universalité, son anonymat, la mort, déjà, se retranche.⁴⁰⁸ ». En substance, le visage oblitéré de Vallier entre en résonance avec le visage de l'Autre chez Levinas⁴⁰⁹, ce visage de l'altérité absolue, que l'on ne voit pas, et qui pourtant rend chacun responsable de la fragilité d'autrui.

Avec le lyrisme sympathique, « [l]e sujet, c'est ça : le franchissement dans tous les sens des limites mêmes de sa propre présence, des frontières spatiales et temporelles ; physiques et psychiques de son propre présent » (P. Ouellet⁴¹⁰). La labilité des figures mises en œuvre relève du *poïein* car elle est l'« acte et [le] lieu d'exploration »⁴¹¹ d'« un dépassement (une nouvelle forme de dépassement) du subjectif⁴¹² ». La déségotisation ressortit à l'écriture sympathique dans la mesure où le locuteur cherche à s'affirmer en toute transparence dans une configuration textuelle relative à la « diffraction affective » (Rodriguez), en s'oblitérant, en se cachant dans des jeux d'énallage de pronoms personnels, en se miroitant grâce à des figures tierces, et en s'impliquant en même temps que son destinataire dans des effets de réflexion kaléidoscopique. Proprement illocalisable, la subjectivité consiste en une disponibilité flottante, en un soi « jamais donné⁴¹³ » et ouvrant par là-même à la sympathie du non-personnel⁴¹⁴. La déségotisation est une dynamique relationnelle qui oriente vers l'autre, vers une résonance intime plus qu'une confusion.

⁴⁰⁶ Dans *la Lumière sourde de ce jardin*, op. cit., « Tant homme que pierre, sol, que frondaison », p. 54.

⁴⁰⁷ Propos sur lequel nous reviendrons dans la troisième partie.

⁴⁰⁸ *La Preuve par le vide*, op. cit., p. 41.

⁴⁰⁹ Levinas, Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*. Saint-Clément-la-Rivière : Fata Morgana, 1972, p. 49 : « Le visage s'impose à moi sans que je puisse rester sourd à son appel, ni l'oublier, je veux dire sans que je puisse cesser d'être responsable de sa misère ».

⁴¹⁰ Ouellet, Pierre, « Zoopoiésis. Éthologie du sujet poétique », dans Brophy, Michael (dir.) ; Gallagher, Mary (dir.), *Sens et présence du sujet poétique : la poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*. Amsterdam : Rodopi, Faux titre, 285, 2006, pp. 274-275.

⁴¹¹ Brophy, Michael, « Le théâtre de l'ouvert », in *Sens et présence du sujet poétique*, op. cit., p. 23.

⁴¹² Prigent, Christian, *Une erreur de la nature*. Paris : P.O.L., 1996, p. 186.

⁴¹³ Maldiney, Henri, *Art et existence*, op. cit., p.22 : « Le soi jamais donné, jamais atteint sous peine d'échec, n'est soi qu'à se maintenir en possibilité ouverte. L'être-là est en jet dans le projet qu'il ouvre... »

⁴¹⁴ La notion d'impersonnalité peut être équivoque : Pierre Chappuis ne peut être rapproché de Francis Ponge par exemple. Par ailleurs, l'idée d'anonymat ne correspond pas non plus à la perspective de la relation à l'autre qui est celle du poète. Dans *Le sujet perplexe* (Paris : José Corti, 2002, pp. 238-239), Jean-Michel Maulpoix note : « Le travail autobiographique du poème, en sa recherche, son obstination, vise moins à reconstituer la genèse d'un individu (voyez comment je suis devenu celui que je suis) qu'à faire apparaître comment il s'est défait, creusé, évidé de l'intérieur : comment il est entré pas à pas dans l'anonyme et l'impersonnel, c'est-à-dire dans la dimension du « commun des mortels », puisque nous avons précisément en commun l'ignorance de qui nous sommes. ». À la différence de ce que nous avons pu évoquer concernant les figures notamment, il est clair que le non-personnel préserve et postule, au-delà du « commun » et de la proximité, des différences, de la distance.

Indirectement, l'énonciateur du poème « *Mémoire, miroir épars...* » définit la présence subjective propre au lyrisme sympathique comme relevant de « l'intime réseau » « que [s]a voix, [...] maternellement aura tissé⁴¹⁵ ». Or, cette voix procède d'une trame complexe, dont peut donner idée l'interrogation de R. Barthes : « Est-ce que j'entends des voix dans la voix ?⁴¹⁶ ». Par le biais de la stratification des actes de langage⁴¹⁷, le locuteur est « à la source et à l'embouchure du mouvement de parole⁴¹⁸ » ; mais, au « croisement de plusieurs voix⁴¹⁹ », il se manifeste de manière instable.

***1.3. Dynamiques énonciatives polyphoniques : pour une approche polyphonique du sujet lyrique*⁴²⁰**

Sylviane Dupuis⁴²¹ a expliqué combien les parenthèses et les tirets sont essentiels à la poétique de l'auteur : les insertions parenthétiques sont présentes dans de nombreux poèmes, et en particulier dans les poèmes en prose où leurs occurrences se multiplient. Pierre Chappuis a consacré de très belles pages aux parenthèses dans *La Preuve par le vide* où une note leur est dédiée⁴²². Or, ce sont principalement les insertions parenthétiques, ouvertes par les signes doubles des parenthèses ou des tirets, et fonctionnant en construction incidente, qui participent de la labilité sympathique de la voix lyrique en étayant et en exhibant des « configurations polyphoniques⁴²³ ». Les parenthèses et les tirets doubles rapportent des énonciations secondes, dans lesquelles le « locuteur textuel⁴²⁴ » donne à entendre d'autres tonalités comme l'emphase par exemple, et dans lesquelles il conteste, nuance, ou complète

⁴¹⁵ *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, op. cit., « *Mémoire, miroir épars...* », p. 32.

⁴¹⁶ Roland Barthes, « Le grain de la voix », dans *Essais critiques*. Tome III. Paris : Le Seuil, coll. « Essais », 1982, « L'Obvie et l'obtus », p. 240.

⁴¹⁷ Chol, Isabelle, « Énoncés fragmentés et systèmes ponctuels : l'exemple de Pierre Chappuis », in *Le Discours et la Langue*, 2011, pp. 138-158.

⁴¹⁸ Rabaté, Dominique, *Gestes lyriques*, op. cit., p. 10.

⁴¹⁹ Rabaté, Dominique, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », in *Figures du sujet lyrique*, op. cit., pp. 65-79.

⁴²⁰ Le titre est emprunté à l'un des chapitres de l'étude *L'énonciation dans la poésie moderne* (op. cit.) d'Adam Ægidius.

⁴²¹ Dupuis, Sylviane, « Pierre Chappuis : une poétique de l'entre-deux », in Buchs, Arnaud (dir.), Lüthi, Ariane (dir.), *Présences de Pierre Chappuis*, op. cit., pp. 27-51. Nous nous appuyons sur les remarques de l'autrice.

⁴²² *La Preuve par le vide*, op. cit., « Parenthèses », pp. 53-56.

⁴²³ L'expression est reprise (de la terminologie de la ScaPoLine) par Adam Ægidius afin de distinguer le récit de la poésie mettant rarement en œuvre des « passages polyphoniques dépassant l'énoncé (la phrase), ce qui est dû à l'effet rhématisant et aux indéterminations référentielles et énonciatives, occasionnant une cohésion minimale » (*L'énonciation dans la poésie moderne*, op. cit., p. 406).

⁴²⁴ Le locuteur textuel est présenté comme ayant tous les aspects d'une personne complète. Il peut ainsi construire une image générale de lui-même ou une image de lui à un autre moment de son histoire (dans Henning, Nølke ; Kjersti, Fløttum ; Coco, Norén, *ScaPoLine : la théorie scandinave de la polyphonie linguistique*. Paris : Éditions Kimé, 2004, p. 38).

son propos, ce qui correspond à la notion de « polyphonie interne*⁴²⁵ » dans la ScaPoLine. Les insertions parenthétiques concernent aussi des « discours représentés* » ou des « points de vue* » impliquant les figures évoquées par le locuteur textuel ; en ce cas, elles intéressent des phénomènes de « polyphonie externe*⁴²⁶ » (ScaPoLine). Parfois, les insertions parenthétiques font sourdre une rumeur dont l'origine est inassignable. Dans l'ensemble, ces configurations participent de l'instabilité du poème et sondent l'intime altérité du locuteur textuel, sa proximité avec les figures tierces étant tout à fait ouverte et ductile.

Le concept, développé depuis 1999 par la théorie SCandinave de la POLyphonie LINGuistique, répond à la volonté de faire de cette notion linguistique un instrument d'interprétation littéraire⁴²⁷. Dans *L'énonciation dans la poésie moderne*⁴²⁸, A. Ægidius reprend ces recherches scandinaves pour les situer dans le cadre du texte poétique. Pour analyser le lyrisme sympathique, pour commenter les relations labiles qui s'instaurent entre le locuteur textuel et ses figures, le travail de la ScaPoLine sur le point de vue est essentiel. En effet, le point de vue⁴²⁹ n'y est pas systématiquement rapporté à l'instance de l'énonciateur et peut donc concerner des discours aussi bien que des états mentaux distincts⁴³⁰, et dont la « source » n'est pas nécessairement le locuteur énonciateur, mais peut ressortir au locuteur textuel ou aux figures qu'il évoque. Analysant les fondements de la ScaPoLine, Laurent Perrin⁴³¹ rappelle comment Oswald Ducrot, dans *Le dire et le dit*, articule les notions de polyphonie et de point de vue :

J'appelle énonciateurs ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils parlent, c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles.⁴³²

⁴²⁵ Pour les auteurs scandinaves, la phrase est polyphonique quand elle « véhicule plus d'un point de vue ». Ils distinguent la polyphonie externe et la polyphonie interne selon la présence ou la non-présence d'un autre être discursif que le locuteur textuel. (*Ibidem*, p. 52). La polyphonie interne correspond au fait que le locuteur de l'énoncé considéré n'est pas distinct du locuteur textuel (*Ibidem*, p. 38).

⁴²⁶ Il y a polyphonie externe quand le locuteur de l'énoncé implique un être discursif autre que le locuteur textuel (*Ibidem*, p. 153). Le discours représenté est « un exemple très net de polyphonie externe » *Ibidem*, p. 54).

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 13.

⁴²⁸ Ægidius, Adam, *L'énonciation dans la poésie moderne*, op. cit., 2012.

⁴²⁹ Il est défini comme « entité sémantique constituée d'un jugement et d'un contenu, porteuse d'une source » dans Henning, Nølke, Kjersti, Fløttum, Coco, Noré, *ScaPoLine : la théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, op. cit., p. 178.

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 36.

⁴³¹ Dans l'article « La notion de polyphonie en linguistique et dans le champ des sciences du langage » (in *Questions de communication* [En ligne], 2004/6 (Disponible à l'adresse suivante : <http://questionsdecommunication.revues.org/4445>), Laurent Perrin explique comment les linguistes scandinaves ont assis leur théorie dans le prolongement de celles de Charles Bally et d'Oswald Ducrot.

⁴³² Ducrot, Oswald, *Le dire et le dit*. Paris : Éditions de Minuit, 1984, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », p. 204. Cité par L. Perrin dans « La notion de polyphonie en linguistique et dans le champ des sciences du langage », *Ibidem*.

Or, la question est cruciale puisque le lyrisme sympathique ne vise pas tant à « exprimer les choses elles-mêmes⁴³³ », à projeter sur elles des paroles humaines, qu'à rendre compte de leur point de vue : « Lorsque, momentanément désesparé, je me laisse surprendre par la réalité qui m'entoure, je cesse de lui imposer mon point de vue. C'est elle qui m'impose le sien⁴³⁴ » (P. Chappuis cite F. Billeter). Mais encore, nous avons également relevé que la distinction entre le discours, le point de vue du locuteur textuel et ceux des figures évoquées, celle de l'enfant dans « *Naissance de l'ennui*⁴³⁵ » ou celle de la figure de l'homme anéanti de « *Fatalité de l'eau*⁴³⁶ » par exemple, pouvait être particulièrement problématique. La labilité de ces phénomènes relevant de la polyphonie externe⁴³⁷ constitue le premier temps de l'analyse.

Le second facteur d'indétermination de la figure de l'énonciateur textuel tient aux phénomènes de polyphonie interne. Par opposition à la polyphonie externe, les auteurs de la ScaPoLine considèrent que « différents rôles énonciatifs associés à la voix et aux points de vue mettent en jeu différentes images du locuteur à l'intérieur du sens, mais sans impliquer d'instance énonciative étrangère à l'énonciation effective.⁴³⁸ ». Au regard de l'œuvre chappuisienne, l'interprétation de ces configurations polyphoniques se focalise sur un type de configuration particulier : les énoncés parenthétiques permettent au locuteur textuel de faire affleurer à la surface du texte des « voix intérieure[s] », « presque clandestine[s] »⁴³⁹. En revanche, contrairement aux approches de la ScaPoLine, nous excluons de ce chapitre sur la polyphonie interne les décrochages opérés par les dénégations et les mises en doute. Elles procèdent d'une même situation d'énonciation, de la mobilité des points de vue dont le

⁴³³ *Muettes émergences, proses, op. cit.*, « *La réalité ambiante* », p. 161 : (l'auteur évoquant ses toutes premières interrogations poétiques) « La poésie avait son domaine à elle, limité je n'aurais su dire comment : erreur propre à qui, bien loin encore de chercher la zone muette ou les rejoindre, se croyait en mesure d'exprimer les choses elles-mêmes. ».

⁴³⁴ *Le Lyrisme de la réalité. Entretien avec Sylviane Dupuis, suivi d'études de Claude Dourguin et de Pierre Romée, op. cit.*, pp. 19-20. Pierre Chappuis cite Jean-François Billeter dans « *La Poésie chinoise et la réalité* », in *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, Cahier des recherches comparatistes, Université de Paris VIII, février 1986).

⁴³⁵ *Le Noir de l'été, op. cit.*, pp. 15-17.

⁴³⁶ *Le Noir de l'été, op. cit.*, « *Fatalité de l'eau* », pp. 31-33.

⁴³⁷ Dans « *La voix et le point de vue comme formes polyphoniques externes* » (in *Langue française* 2009/4, n° 164, pp. 61-79), Laurent Perrin synthétise ainsi la position de la ScaPoLine : « Les auteurs de la Scapoline parlent en revanche de polyphonie *externe* lorsque certains rôles énonciatifs doivent être associés à des instances discursives étrangères au locuteur et à l'énonciation effective. ». Partant, il distingue, et nous ferons de même, « deux grandes formes de polyphonie externe, associées respectivement à la voix et au point de vue. Les polyphonies externes associées à la voix impliquent une forme de citation directe ou apparentée. Celles qui sont associées au point de vue impliquent en revanche une reformulation de ce qui est censé avoir été dit ou cogité par ailleurs. ».

⁴³⁸ Nous reprenons la synthèse opérée par Laurent Perrin dans « *La voix et le point de vue comme formes polyphoniques externes* », *Ibidem*, p. 66.

⁴³⁹ *La Preuve par le vide, op. cit.*, « *Parenthèses* », p. 54.

locuteur énonciateur* est responsable, plutôt que d'une hétérogénéité spatio-temporelle entre les images et les points de vue du locuteur textuel*⁴⁴⁰. Ces types décrochages sont réservés pour le chapitre suivant, consacré aux phénomènes d'hétérogénéités discursives*.

L'ensemble des configurations polyphoniques et des décrochages discursifs articule intime altérité et altération de soi. Les principaux marqueurs typographiques sont les parenthèses, les tirets doubles, les crochets⁴⁴¹, le deux-points, les guillemets ou l'italique, et bien plus rarement le tiret simple⁴⁴². Les tirets et les parenthèses doubles entrent fréquemment en concurrence dans les configurations polyphoniques, toutefois, P. Chappuis pense que les soubresauts engagés par des marqueurs typographiques induisent des dynamiques de discontinuité variées, et variables. Ainsi, les parenthèses seraient plus souples que les tirets qui « tranchent trop nettement, isolent, mettent de côté, font admettre qu'on passe brusquement d'une chose à une autre. ⁴⁴³ ». Ces considérations de l'auteur expliquent peut-être que les parenthèses prédominent dans les poèmes en prose⁴⁴⁴, polarisés par la fluidité, alors que les tirets prévalent dans les poèmes en vers, « tout à la fois compact[s] et disséminé[s], rien de plus que ricochets de mots, plutôt de vers liés plus ou moins à distance⁴⁴⁵ ». D'un point de vue linguistique⁴⁴⁶, les parenthèses et les tirets doubles fonctionnent de manière comparable ; en revanche, les tirets semblent plus propices à une mise en relief graphique quand les parenthèses impliquent l'affleurement d'un second plan énonciatif. D'une part, les tirets redoublent l'effet de suspens des énoncés en accrochant le vers à la blancheur de la page ; d'autre part, le mouvement d'« affleurement » des parenthèses correspond au

⁴⁴⁰ María Luisa Donaire (dans l'article « Un point de vue polyphonique sur le point de vue », in *Voix et marqueurs du discours : des connecteurs à l'argument d'autorité* [en ligne]. Lyon : ENS Éditions, 2012. Disponible à l'adresse suivante : <http://books.openedition.org/enseditions/4550>) distingue deux formes de point de vue polyphonique, celui qui prend la forme d'un énoncé rapporté et celui qui prend la forme d'une « attitude ». Il nous semble que c'est de cette attitude que relève la labilité des négations et des mises en doute.

⁴⁴¹ Une seule occurrence peut être relevée dans *Le Noir de l'été*, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁴² Une occurrence peut être relevée dans *Pleines marges* (*op. cit.*, p. 80) avec le vers initial « Splendeur ! – ». L'exclamation lyrique surplombe le poème en vers et semble relever de ces « incartades exclamatives qui sont comme de brusques éruptions lyriques immédiatement remises dans le rang (tirets ou parenthèses) », selon les termes d'Antoine Emaz à propos de *Comme un léger sommeil*, (<https://poezibao.typepad.com/poezibao/2009/11/comme-un-l%C3%A9ger-sommeil-de-pierre-chappuis-lecture-dantoine-emaz.html>). Dans « Coda », deux occurrences se répondent et supposent la traversée subjacente d'une voix, entre le début du poème avec « Désormais...– » et la fin, avec la reprise « – Désormais... » (*Moins que glaise*, *op. cit.*, pages 103 et 106).

⁴⁴³ *La Preuve par le vide*, *op. cit.*, « Parenthèses », p. 54.

⁴⁴⁴ S. Dupuis le rappelle dans son article « Pierre Chappuis : une poétique de l'entre-deux » (in Buchs, Arnaud (dir.), Lüthi, Ariane (dir.), *Présences de Pierre Chappuis*, *op. cit.*, pp. 27-51) ; le poète souligne combien la parenthèse est « bonne conductrice » de la poésie, « là surtout où seront empruntés les chemins de la prose. » (*La Preuve par le vide*, *op. cit.*, « Parenthèses », p. 54).

⁴⁴⁵ *Le Biais des mots*, *op. cit.*, p. 95.

⁴⁴⁶ Pétilion-Boucheron, Sabine, *Les détours de la langue. Étude sur les parenthèses et le tiret double*. Paris : Peeters, 2003, p. 247.

déploiement fluide de la prose⁴⁴⁷ ; enfin, la discontinuation textuelle linéaire devient primordiale : entre « l'intérieur » et « l'extérieur » des parenthèses, des jeux de va-et-vient se créent, qui sont « toujours à réévaluer »⁴⁴⁸. La répartition entre les tirets, les parenthèses et les autres marqueurs n'ayant rien de systématique, la détermination de leurs enjeux concurrentiels* structure l'analyse des configurations tenant de la polyphonie externe, puis de la polyphonie interne.

1.3.1. Polyphonies externes : l'affleurement du point de vue et de la parole de l'autre

Dans certains poèmes, la figure tierce implique textuellement une voix, une parole et aussi un point de vue distincts de ceux du locuteur responsable de l'ensemble du texte. L'autre peut être une figure animée dont la parole, les pensées ou les sensations – le point de vue, en somme – sont représentées ou rapportées, ou bien l'autre relève d'une entité collective immémoriale dont la parole affleure par le biais des guillemets, comme si la langue elle-même laissait affleurer dans la voix poétique des phrases ressouvenues mais non reconnues. Par ailleurs, l'autre peut être une figure inanimée, une présence subjacente, elle peut impliquer une multitude de voix sans voix, une parole indéchiffrable. De fait, P. Chappuis oscille entre défiance et confiance envers la justesse de ces « mots, phrases, voix » qui seraient ceux des choses, et qui seraient « dicté[e]s » au contemplateur. Néanmoins, si le poète ne parle pas aux choses, les choses « se charge[nt] de [l']entretenir », et la voix lyrique se veut portée par leurs voix⁴⁴⁹.

Notre démarche consiste à analyser comment sont mis en relations les voix et les points de vue des choses, ou des figures humaines, comment ils sont à la fois marqués et estompés. Notons parallèlement que les configurations polyphoniques font sourdre dans la voix lyrique (celle du locuteur textuel, selon la terminologie de la ScaPoLine) des voix « que la langue même éveille⁴⁵⁰ » (J.-M. Maulpoix). Celles-ci nous rapportent à la poïétique valéryenne, à l'idée de mise en œuvre, de mise en tension : les insertions parenthétiques qui

⁴⁴⁷ Dans « *Parenthèses* » (*La Preuve par le vide*, *op. cit.*, p. 53), Pierre Chappuis note que les parenthèses sont des « [é]crans qui creusent un écart sans séparer, obstacles mineurs, viviers, poches intérieures de la phrase qui, malgré les entraves, progresse, coule comme une eau, ici s'accumulant, là se précipitant dans un goulet. ». La même idée revient dans la note « *Obscure clarté* » (*Ibidem*, p. 93) : « les parenthèses, non tant entraves que gages de fluidité ».

⁴⁴⁸ *Ibidem*, « *Parenthèses* », p. 53.

⁴⁴⁹ Le chapitre « *Parler au fleuve* » (*Muettes émergences, proses*, *op. cit.*, pp. 241-244) dont sont issues les citations relevées examine la question suivante : « Parle-t-on à un fleuve ? ».

⁴⁵⁰ Maulpoix, Jean-Michel, *La Musique inconnue*. Paris : José Corti, 2013, p. 11.

font entendre l'autre par le biais du discours représenté⁴⁵¹ rendent compte de certains des remuements de voix qui ont présidé à l'écriture. De plus, cette perspective croise celle de M. Monte⁴⁵², considérant que les discours rapportés informent une « sous-énonciation⁴⁵³ » polyphonique, et que l'absence ou l'ambivalence des marques de positionnement et d'évaluation de la part du locuteur déterminent une posture évasive.

1.3.1.1. La voix et le point de vue des figures

C'est plus particulièrement dans les recueils *Le Noir de l'été*, *Soustrait au temps* et *Dans la lumière sourde de ce jardin*, que les insertions parenthétiques favorisent l'affleurement miroitant de la voix et/ou du point de vue, de l'autre. L'analyse des formes d'ambiguïtés polyphoniques dans la mise en jeu du point de vue de l'autre permettra de prolonger les remarques précédemment engagées autour du poème « *Là encore, absente* ».

Autour de la figure principale du poème « *Là encore, absente*⁴⁵⁴ », comme autour des autres figures du recueil, le glissement entre les niveaux d'énonciation rend indécidables la responsabilité et la nature des relations entre les discours représentés* et les points de vue* engagés. Les insertions parenthétiques œuvrent spécifiquement au trouble de la démarcation des points de vue et des voix, alors même qu'elles pointent une différence. Dans l'occurrence suivante, les parenthèses interrompent l'évocation de la figure féminine pour mettre en évidence des jaillissements de paroles. Au cœur de l'espace parenthétique, une voix s'élève, soulevée, typographiquement, par le mouvement de l'italique et, syntaxiquement, par l'emphase ; puis elle resurgit en aval de la phrase, de manière similaire :

Elle se voit (*plus vrai !*), elle va, légère, mélodieuse (*plus vif !*) dans les couleurs d'avril, prêtant sa voix, ses larmes.⁴⁵⁵

Indéniablement, l'homogénéité de ces insertions polyphoniques suppose une même voix, un même énonciateur, un même point de vue. Reste que la responsabilité de ces discours

⁴⁵¹ « Terme générique » recouvrant « tous les types de discours rapportés » (Henning, Nølke ; Kjersti, Fløttum ; Coco, Norén Nølke, *ScaPoLine : la théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, op. cit., p. 176).

⁴⁵² Monte, Michèle, « Poésie et effacement énonciatif » (in *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 2007. Disponible à l'adresse suivante : <https://semen.revues.org/6113>. À propos des citations dans *Sol Absolu* de Lorand Gaspar, l'autrice note : « Le lecteur peut identifier la citation grâce aux guillemets et les notes à la fin du texte lui indiquent la source du discours cité, mais aucun verbe introducteur ou aucun commentaire n'orientent la réception de ces discours, donnés en quelque sorte « bruts de décoffrage » par un locuteur qui refuse de les évaluer, adoptant ainsi une posture caractéristique de sous-énonciation qui peut aller jusqu'à une disparition complète du locuteur premier derrière le discours cité. »

⁴⁵³ L'idée de sous-énonciation est commune à M. Monte et à Maria Luisa Donaire (dans « Un point de vue polyphonique sur le point de vue », in *Voix et marqueurs du discours : des connecteurs à l'argument d'autorité*. Lyon : ENS Éditions, 2012. Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/enseditions/4550>).

⁴⁵⁴ *Le Noir de l'été*, op.cit., « *Là encore, absente* », pp. 9-11.

⁴⁵⁵ *Le Noir de l'été*, op.cit., « *Là encore, absente* », p. 10.

peut être diversement comprise : la « source⁴⁵⁶ » de ces énoncés parenthétiques peut-être une image du locuteur textuel, son autre, son double en tant qu'il est impliqué de manière empathique dans l'émotion de la figure féminine, ou bien elle peut correspondre à la figure féminine qui se livre pleinement à l'étendue spatio-temporelle printanière. Or, la figure féminine a précisément pour caractéristique de couler sa voix (« prêtant sa voix ») dans la trame spatio-temporelle d'« avril » : les insertions parenthétiques feraient donc sourdre un entremêlement entre la voix de la femme et la tonalité de la nature printanière. Mais alors, quelle instance, quel être discursif*⁴⁵⁷ pourrait être tenu pour responsable de ces énoncés évaluatifs ? Autrement dit, à qui rapporter le point de vue exprimé : la figure féminine jugerait-elle son rapport à l'étendue, ou bien serait-ce la nature qui juge des qualités de la démarche de la figure féminine ? Par conséquent, il est pratiquement impossible d'attribuer la responsabilité de l'appréciation à une autre instance que celle du locuteur en charge de l'ensemble du texte. Mais, dans ce cas, quel est le point de vue de ce locuteur ? Juge-t-il l'ardeur de la figure, la sincérité (« *plus vrai !* ») et la force (« *plus vif !* ») de son accord avec l'étendue ? Mesure-t-il sa propre capacité à accorder sa sympathie avec celle de la figure féminine, à mêler sa voix avec celle de la femme de qui elle-même dilue « sa voix » dans l'étendue ? En dépit de leur visibilité, de leur apparente évidence, les décrochages polyphoniques mettent en jeu des relations kaléidoscopiques entre les voix et les points de vue de subjectivités évanescents. Observons un autre type de glissement entre les niveaux énonciatifs :

Délivrance ! En elle afflue enfin un sanglot.
 Une fois encore, il s'amenuise (*langueur !*), s'épuise en elle [...] ⁴⁵⁸

La responsabilité de l'exclamation initiale est en partie indécidable : soit le locuteur de l'énoncé* met en évidence le moment où la figure féminine se délivre d'un « sanglot », soit il rapporte les mots, ou l'état d'esprit, de la figure féminine. L'exclamation montre un décrochage énonciatif, l'absence d'*inquit*⁴⁵⁹ ne permet pas de préciser le niveau de la configuration énonciative concernée. La labilité tient au rapprochement sémantique entre l'exclamation initiale et l'exclamation parenthétique de la ligne suivante : leur entrée en

⁴⁵⁶ Le point de vue, pour la ScaPoLine est une « entité sémantique constituée d'un jugement et d'un contenu, porteuse d'une source » (Nølke, Henning ; Fløttum, Kjersti ; Norén, Coco. *ScaPoLine : la théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, op.cit., p. 36).

⁴⁵⁷ Dans la théorie de la ScaPoLine, l'être discursif n'est pas nécessairement une personne, il n'est pas nécessairement le locuteur de l'énoncé mais il est l'« Entité sémantique susceptible de saturer la source d'un point de vue » (*Ibidem*, p. 176).

⁴⁵⁸ « *Là encore, absente* », *Ibidem*, p. 10.

⁴⁵⁹ C'est-à-dire l'absence d'expression linguistique introduisant un discours représenté, selon la théorie de la ScaPoLine (Nølke, Henning ; Fløttum, Kjersti ; Norén, Coco. *ScaPoLine : la théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, op.cit., p. 177).

résonance trouble la démarcation entre la voix du locuteur textuel et celle de la figure féminine. Si les deux énoncés ne se situent pas au même niveau, ils miroitent tout au moins un échange de sensations, signalent un mouvement de projection de la part du locuteur textuel.

Par ailleurs, c'est le deux-points qui concurrence les parenthèses pour troubler la démarcation entre points de vue de la figure féminine et du locuteur. Analysons l'énoncé suivant :

Son regard : au passage, ce frémissement dans les halliers.⁴⁶⁰

Le deux-points est un fort marqueur d'hétérogénéité discursive ; reste à préciser la nature du glissement par lui favorisé. La monstration suscitée par le groupe nominal initial nous situe face à la figure féminine, nous fixons son regard, comme en focalisation externe. Après le deux-points, le regard ne mène plus à percevoir le visage de la figure féminine, mais il verse du côté de ce qu'elle voit : par le biais du démonstratif, l'énoncé nous plonge dans sa vision, comme en focalisation interne. Est-ce la femme, est-ce le locuteur de l'énoncé en tant qu'il rapporte ce que ressent la figure féminine qui pointe la sensuelle vibration des arbustes ? L'ambiguïté même fait sens puisque la « rêveuse » est « à la croisée » entre lucidité perceptive et fusion : le décrochage suscité par le deux-points correspondrait au moment où la figure féminine bascule et se projette dans l'étendue, où elle s'imagine frôler les arbustes : auquel cas, le locuteur textuel, omniscient, pointe le renversement qui emporte la conscience de la figure féminine. Dans l'indécision, le lecteur est invité à partager l'impulsion qui mène le locuteur de l'énoncé à se projeter dans le point de vue de la figure féminine, ou/et la sensation du glissement extatique éprouvé par la rêveuse.

1.3.1.2. L'insertion parenthétique des citations

L'insertion parenthétique de courtes citations constitue un autre trait de la poïétique de la labilité, laissant affleurer une voix autre, notamment marquée par l'intertextualité. L'altérité de cette voix n'en est pas moins labile car le point de vue exprimé est proche de celui du locuteur textuel, si bien que se crée un effet de surimpression des voix⁴⁶¹. La configuration polyphonique créée par « l'îlot textuel⁴⁶² » de la citation devient proprement ambiguë : les

⁴⁶⁰ « Là encore, absente », *Ibidem*, p. 10.

⁴⁶¹ Sur ce point, *Un Cahier de nuages* diffère : le locuteur se positionne plus nettement par rapport aux citations rapportées et l'identité de leur auteur est souvent précisée dans le texte lui-même. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point aux pages 566 et suivantes.

⁴⁶² Nølke, Henning ; Fløttum, Kjersti ; Norén, Coco. *ScaPoLine : la théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, *op. cit.*, « 3.7. Îlots textuels », pp. 77-83. Ces îlots sont définis comme « des fragments de texte mis entre guillemets », et qui « se distinguent des quatre formes prototypiques du discours représenté » et qui

guillemets pointent l'altérité d'une parole qui semble pourtant flotter dans un espace intersubjectif qui pourrait presque coïncider avec le fonds commun de la langue. Les exemples suivants seront puisés dans le recueil *Dans la lumière sourde de ce jardin* où le poète recourt régulièrement à ce type d'insertions.

En revenant sur le poème « *Tant homme que pierre, sol, que frondaison*⁴⁶³ », il s'agit d'expliquer le fonctionnement du lyrisme sympathique, quand les points de vue du locuteur textuel, de la figure de Cézanne et de l'allocutaire s'enchevêtrent et se modulent :

Écrasante est la chaleur. Vaine (qui y songerait ?) toute velléité d'échapper et poids de l'été, de la verdure qui nous tient embrassés. Partout en dépit de sa compacité, s'ouvrent des percées, "une somme suffisante de bleuités pour faire sentir l'air", pour quel accomplissement – le calme au bord de l'émeute – dans le monde clos, mur bas, feuillage épais, avec lequel faire corps infiniment ?

Dans le jardin de Cézanne, tous sont impliqués : le peintre, le locuteur textuel et son allocutaire forment un « nous », un « corps », dont nul, mais « (qui y songerait ?) », ne peut s'exclure. Les guillemets font sourdre une autre voix, sans origine explicitée, bien que la voix de Cézanne retentisse : l'italique exhibe le discours rapporté. La stratification polyphonique correspond à une prise de distance entre le locuteur de l'énoncé, le peintre, et le locuteur textuel, alors que les « percées » remarquées par le locuteur textuel semblaient accorder son ressenti à celui de Cézanne. Après la citation, les points de vue s'entrecroisent à nouveau : le locuteur de l'énoncé encadré par les tirets semble attendre un déchaînement indistinct, tandis que la voix énonciatrice principale envisage un épanchement illimité dans les limites même du jardin. Partant, c'est l'ensemble de l'adresse à l'allocutaire qui vacille : à quel point de vue se rattache la question ? L'allocutaire est-il invité à s'identifier aux points de vue du début de phrase, faisant résonner le bien-être du locuteur énonciateur et le propos du peintre, ou bien est-il convié à se projeter dans l'attente de « l'accomplissement » ou de « l'émeute » ? Enfin, pour revenir à la configuration polyphonique de la citation : ne pas rapporter explicitement la responsabilité du propos au peintre est peut-être une manière de faire retentir d'autres voix, peut-être celle de Friedrich Hölderlin, qui dans le poème « *En bleu adorable*⁴⁶⁴ » (« *In lieblicher Bläue* ») évoque la transparence de la vie enveloppée par le bleu du ciel, ou bien celle de Rimbaud, inventeur du mot bleuité dans « *Le bateau ivre*⁴⁶⁵ ». En somme, rendre

peuvent « être une manifestation d'un discours-MOI aussi bien qu'une manifestation d'un discours-AUTRE » (p. 77).

⁴⁶³ *Dans la lumière sourde de ce jardin*, op.cit. « *Tant homme que pierre, sol, que frondaison* », pp. 53-54. Exemple mobilisé pour évoquer les figures envisageant l'abîme, cf. supra, p. 335-336.

⁴⁶⁴ Traduit par André du Bouchet qui par ailleurs propose quelques remarques sur le poème dans *Aveuglante ou banale*, op.cit. pp. 111-115.

⁴⁶⁵ Dernier poème du recueil *Poésies*.

compte du travail conjoint sur la polyphonie externe et interne est propre à éclairer la subtilité du vertige qui préside au lyrisme sympathique chappuisien.

Dans « *Sombre et touffu*⁴⁶⁶ », le passage polyphonique exhibe, de manière apparemment plus simple, le vacillement du locuteur textuel

Maniaque ("*Je suis l'halluciné de la forêt des Nombres*"), mon insistance à poursuivre un dénombrement qui n'aboutira pas.

Les parenthèses, les guillemets et le choix de l'italique convergent pour donner à voir un locuteur textuel emprunté par une disposition, une voix, un point de vue qui ne lui appartiennent pas : les marques du décrochage énonciatif soulignent l'altérité d'un point de vue dont la responsabilité n'est pas attribuée : le nom de Verhaeren n'apparaît qu'en notes⁴⁶⁷. Ce point de vue résonne donc d'abord comme celui d'un double, d'une image d'altérité, d'altération du locuteur principal. La configuration polyphonique permet d'exprimer l'oscillation entre l'image d'un locuteur textuel lucide, volontairement tendu vers le dénombrement, et l'image de cet autre qui est vertigineusement emporté par l'imaginaire du symbole, du mystère infini, de la folie. En somme le " je " est, pour reprendre le vers de E. Verhaeren, « immensément perdu » : l'unité subjective éclate. L'espace parenthétique est une chambre d'échos où retentissent des voix, des points de vue, des états affectifs absolument kaléidoscopiques. Dans *Battre le briquet*⁴⁶⁸, Pierre Chappuis évoque le rôle proprement poétique (elle suscite et nourrit le travail d'écriture) de cette circulation de voix intertextuelles :

Ce vers, un sous-bois de résineux étroitement serrés [...] l'ont appelé du fond de l'oubli pour en faire, ou tant s'en faut, le pivot autour duquel allait s'élaborer le poème intitulé *Sombre et touffu*.

Si le locuteur textuel se diffracte dans la configuration polyphonique, l'auteur se présente comparablement traversé par les voix de Verhaeren et de Charles d'Orléans, celui-ci se figurant comme un « "homme égaré qui ne sait où il va" [...] errant "*En la forêt d'Ennuyeuse Tristesse*". ».

De manière complexe, le travail des insertions parenthétiques relève du lyrisme sympathique dans la mesure où la distinction des discours représentés entre en tension avec la proximité des points de vue engagés. Bien que labile, la distinction entre les configurations polyphoniques interne et externe est précieuse en ce qu'elle permet d'expliquer comment la

⁴⁶⁶ Dans *la lumière sourde de ce jardin*, op.cit. « *Sombre et touffu* », pp. 13-14.

⁴⁶⁷ À la fin du livre, dans les « Notes » (p. 55), Pierre Chappuis précise que la citation provient du poème « *Les Nombres* » dans le recueil *Les Flambeaux noirs* (1891). Le poème commence ainsi : « Je suis l'halluciné de la forêt des Nombres, / Le front fendu, d'avoir buté, / Obstinément, contre leur fixité ».

⁴⁶⁸ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., II, p. 67.

parole lyrique cherche à contester la démarcation de voix résonnantes d'échos, « que la langue même éveille⁴⁶⁹ » (Maulpoix).

1.3.1.3. Une autre voix subjacente, anonyme et immémoriale

La voix lyrique est parfois traversée par des voix étrangères, inconnues. Un être discursif autre que le locuteur est mis en œuvre dans une configuration polyphonique externe, selon la théorie de la ScaPoLine. Le locuteur en conteste la responsabilité mais sans pour autant faire reconnaître leur origine.

Dans « *Une poétique de l'entre-deux*⁴⁷⁰ », Sylviane Dupuis mentionne la singularité du poème « *Champ de maïs*⁴⁷¹ » (*Éboulis*) dans lequel l'auteur fait entendre des éclats de voix invoquant la violence et le génocide. Ces vociférations sont tenues à distance, rapportées comme étant radicalement autres :

– « Infects » ; « tarés » ; « l'odieux ghetto » ; « osons ! » –⁴⁷²

En deçà d'une véritable articulation discursive, les cris s'accroissent de manière paratactique comme pour disloquer l'idée même de parole. Les tirets désignent des éclats verbaux qui suggèrent que le locuteur textuel est radicalement médusé par ces hurlements.

Dans l'ensemble du poème, les rubans textuels⁴⁷³ sont largement détachés par un ponctème blanc et constituent chaque fois une énonciation nouvelle. Partant, entre l'évocation du champ et celle des atrocités, le point de vue n'est jamais constant : chaque ruban suppose un locuteur énonciateur qui adopte un autre point de vue, soit sur le champ, soit sur les atrocités. Certains locuteurs énonciateurs rapportent le discours d'un tiers, collectif peut-être, du moins anonyme, et qui appelle au chaos : « – « Toutes violences permises, allez ! » –⁴⁷⁴ ; d'autres supposent un être discursif, absolument horrifié (« (*Ah ! nerfs, membres brisés !*)⁴⁷⁵ ») ; d'autres encore semblent donner voix aux victimes elles-mêmes, comme dans cet énoncé : « Les maisons mises sens dessus dessous, meubles éventrés, tiroirs vidés de leur

⁴⁶⁹ Maulpoix, Jean-Michel, *La Musique inconnue*. Paris : José Corti, En lisant en écrivant, 2013, p. 11.

⁴⁷⁰ Dupuis, Sylviane, « Une poétique de l'entre-deux », in A. Buchs (dir.) ; A. Lüthi (dir.), *Présences de Pierre Chappuis*, op. cit., pp. 27-50.

⁴⁷¹ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps*, op.cit., pp. 143-150.

⁴⁷² « *Champ de maïs* », *Ibidem*, p. 146.

⁴⁷³ Nous désignons par là le fait qu'un poème de plusieurs pages soit composé de bandes textuelles d'une ou plusieurs lignes, qui s'étendent depuis les marges gauche et droite de la page. Contrairement aux paragraphes, il n'y a pas de retrait d'alinéa. Par ailleurs, de larges ponctèmes blancs séparent les rubans, contribuant au déploiement d'une textualité discontinue.

⁴⁷⁴ « *Champ de maïs* », *Ibidem*, p. 147.

⁴⁷⁵ *Ibidem*.

contenu, que devenir ?⁴⁷⁶ ». En somme, le locuteur textuel est une fonction abstraite, une image générale de ces locuteurs d'énoncés, supposant la cohésion d'un texte qui repose à la fois sur la démultiplication des liens entre les voix rapportées (les discours représentés selon la ScaPoLine), et sur l'indétermination des liens entre les locuteurs des différents énoncés. L'instance du locuteur textuel est un vertige polyphonique constitué d'éclats de voix, d'affects, de points de vue sur un champ de maïs, un champ d'obscénité, sur un génocide, sur la paralysie de la parole (« *Paroles étranglées dont le poids s'alourdit.* ») et aussi sur son allègement de la parole (« Pourtant, oui, comme d'un coup d'aile... »)⁴⁷⁷. Au niveau du poème, la complexité de la configuration polyphonique semble interroger la possibilité même de trouver assise, d'habiter un tel monde, elle manifeste l'impossibilité d'établir une voix, d'instaurer un sujet lyrique qui puisse faire sens.

L'affleurement de la voix de l'autre n'est pas toujours aussi fortement démarqué, l'italique peut, à lui seul, donner à entendre et à voir la réminiscence, comme dans le poème intitulé « *Mémoire, miroir épars...* ». Dans « la clairière autour de l'ancien kiosque »,

De jeunes mères, les mêmes qu'il y a deux cents ans, les mêmes, de toujours, seraient restées à deviser sous les grands arbres.

était une fois – étés revenus vaincre la solitude et mêlant souvenirs et comptines, et rêveries –, était une fois *sous les ormeaux* reverdis au gré de chaque fredonnement...⁴⁷⁸

Le ponctème blanc entre les deux énoncés marque un décrochage énonciatif pouvant correspondre à la prise de parole d'un locuteur-conteur, peut-être l'une des mères. En revanche, l'effacement du tout début de l'*incipit* du conte (« Il ») suggère l'étrangeté d'une voix venue de loin. L'oblitération vient créer le soubresaut nécessaire à l'idée d'un décrochage énonciatif qui se redouble ensuite, mais tout en souplesse : le glissement paronymique entre « était » et « été » atténue la coupure des tirets. L'italique suppose un passage polyphonique, le locuteur de l'énoncé exhibant une proximité avec cette voix puisque la réminiscence (ou l'écoute), à peine sensible, est pratiquement incorporée à sa propre voix. Comme un éclat miroitant, l'expression typographiquement distinguée pourrait renvoyer à la pièce de Jean-Jacques Rousseau, *Le Devin du village*⁴⁷⁹, dont la scène huit comporte ce refrain : « Allons danser sous les ormeaux ». En effet, parmi les dédicaces initiales du livre *Soustrait au temps*, remarquons celle-ci :

⁴⁷⁶ *Ibidem*.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 150. Tels sont les deux derniers rubans du texte.

⁴⁷⁸ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps, op.cit.*, « *Mémoire, miroir épars...* », p. 31.

⁴⁷⁹ À la fin de la pièce, Colette répète avec le Chœur des villageoises ce refrain « Allons danser sous les ormeaux », in Rousseau, Jean-Jacques, *Le Devin du village*, scène VIII. Disponible à l'adresse suivante : <https://jjrousseau.net/les-oeuvres/le-devin-du-village/>

à la mémoire de ma mère ; pour l'ombre du « Promeneur solitaire » mêlée à ses pensées.⁴⁸⁰

Ajoutons, pour l'anecdote, que le parc d'Ermenonville où J.-J. Rousseau séjourna durant l'été 1778, comporte un « kiosque », au milieu d'une « clairière », faisant face à l'île des Peupliers sur laquelle les « visiteurs » peuvent, comme ceux évoqués dans le poème, se rendre en « bateau ». Les décrochages énonciatifs enchevêtrent donc plus ou moins souplement les voix du locuteur textuel et de la figure tierce d'UNE mère de toujours et, sur un autre plan, celui de l'auteur, ils font affleurer LA chère voix maternelle.

Dans cette perspective, l'ultime énoncé du poème s'entend comme une définition de la polyphonie lyrique et de sa puissance émotionnelle : « ...ta voix, l'intime réseau que ta voix, plus que les mots, maternellement aura tissé.⁴⁸¹ »

1.3.1.4. La voix des choses parlantes

Pour le poète, les choses s'entretiennent les unes les autres, elles font entendre leurs voix dont la particularité est d'être inintelligible. Les paroles des choses sont « à peine paroles [...] pour le monde et de ce monde.⁴⁸² » (P. Jaccottet). Dans la note « *Parlant* », Pierre Chappuis précise :

Le mouvement de l'eau, la fuite des nuages, un morceau de musique, un visage parlent sans que nous ayons à nous demander comment ni, au monde, ce qu'ils disent.⁴⁸³

La voix lyrique prend donc en charge cette parole inconnue par le biais d'une sorte de discours transposé par le locuteur de l'énoncé. Ainsi, dans *Mon Murmure, mon souffle*, « Aujourd'hui, parle clair »⁴⁸⁴ ; dans *À portée de la voix*, le locuteur pointe « [c]es rires, l'eau de ces rires dans le matin et ces murmures qu'apporte, si léger soit-il, le vent », ajoutant qu'il n'y a là « Point de paroles pourtant⁴⁸⁵ ». Le poète ne semble pas vouloir courir le risque de peser sur les choses, de leur imposer le poids d'un discours humain⁴⁸⁶ : aux discours rapportés est privilégiée la présentation de la parole.

⁴⁸⁰ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps, op.cit.*, [p. 23].

⁴⁸¹ « *Mémoire, miroir épars...* », *Ibidem*, p. 32.

⁴⁸² Jaccottet, Philippe, *Notes du ravin*. Saint-Clément : Fata Morgana, 2001, p. 37 : « Paroles à peine paroles / (murmurées par la nuit) / [...] / mais pour le monde et de ce monde. »

⁴⁸³ *La Preuve par le vide, op.cit.*, p. 124

⁴⁸⁴ *Mon Murmure, mon souffle*. Paris : Corti, 2005, « (*Glycines et lilas*) », p. 35.

⁴⁸⁵ *À portée de la voix, op.cit.*, « *À distance* », p. 39.

⁴⁸⁶ Sur ce point, la position de Pierre Chappuis est comparable à celle de Rilke ou de Jaccottet. Comme le rappelle Karine Winkelvoss dans *Rilke, la pensée des yeux* (Asnières : PIA, 2004, p. 309), c'est « la subjectivité des hommes qui alourdit les choses en leur prêtant un sens, en les interprétant d'une manière qui ne correspond pas à leur simple être-là [...] Cette pesanteur-là est une forme de signification, mais une signification négative, par laquelle les hommes cherchent à s'emparer des choses, à les posséder. »

Exceptionnellement, dans « *Moindre excès de clarté...⁴⁸⁷* » (*Soustrait au temps*) ou dans « *Me reprend m'excepte⁴⁸⁸* » (*Éboulis & autres poèmes*) par exemple, les choses prennent voix dans le discours représenté. Dans le premier poème, le hêtre s'adresse à ses « pairs », mais « Sans discours, sans voix »⁴⁸⁹ :

Oublieux de soi (« *Qu'êtes-vous venus chercher ?* ») ; quiet (mais dans l'air, une effervescence si légère soit-elle), déchargée du poids des rêves.

La première insertion parenthétique prête voix à l'arbre, exhibe une question, le locuteur de l'énoncé rendant compte du point de vue de l'arbre ; dans la seconde, le locuteur de l'énoncé rend compte de sa perception, celle d'une vibration aérienne qui, peut-être, a pu susciter l'idée que l'arbre discourt. Dans l'exemple suivant, l'insertion de l'énoncé polyphonique entre tirets revient à suspendre une voix qui est, et n'est pas du monde :

Paroles, dans l'effusion des retrouvailles – « Es-tu là ? » –, jacasseries que le brouillard ne nomme.⁴⁹⁰

L'être discursif dont la voix est rapportée au discours direct est inassignable : il peut être associé à la lumière puisque le ruban suivant évoque le lever du soleil, à la joie ambiante, au brouillard ou aux oiseaux. Mais il peut aussi s'agir d'une image du locuteur textuel : le locuteur de l'énoncé s'adresserait directement à l'aurore, personnifiée, vive mais absente, irréelle, innommable. Reste que le passage polyphonique est représentatif du travail de Pierre Chappuis : les démarcations (les tirets, les guillemets) exhibent à la fois la distance avec le monde, et sa proximité acousmatique. Tel est l'un des versants de la voix lyrique du poète.

En revanche, dans « *Fatalité de l'eau⁴⁹¹* » (*Le Noir de l'été*), les passages polyphoniques sont travaillés de manière moins ambiguë. Ils créent une tonalité plus expressionniste :

Ultime, absolu, rien qu'un instant : le fleuve l'étreint, qu'il veut à soi (« *mienne !* »), entièrement (« *soit mienne ta respiration !* »), à jamais engouffré dans son tumulte.⁴⁹²

Les mots du fleuve resurgissent pour créer des remous dans le cours de la phrase, leur redondance fait résonner un amour possessif et menaçant. Dans le paragraphe suivant, le locuteur nous projette au contraire dans l'intériorité de la figure de l'homme suicidaire (à l'instar de R. Schumann) :

Les sons (« *ah ! contre moi, les forces déchaînées de toutes parts !* »), tous les sons, l'écharpe du fleuve les fond en un cri porté au delà de lui-même.⁴⁹³

⁴⁸⁷ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps, op.cit.*, pp. 41-42.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 139.

⁴⁸⁹ « *Moindre excès de clarté...* », *Ibidem*, p. 42.

⁴⁹⁰ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps, op.cit.*, « *Me reprend m'excepte* », p. 139.

⁴⁹¹ *Le Noir de l'été, op.cit.*, pp. 31-33.

⁴⁹² « *Fatalité de l'eau* » dans *Le Noir de l'été, op.cit.*, p. 31.

⁴⁹³ *Ibidem*, p. 32.

D'un paragraphe à l'autre s'instaure un étrange dialogue entre le fleuve et sa victime, le locuteur se tournant d'une figure à l'autre, le fleuve ou l'homme se noyant, pour réitérer l'atroce « instant ». Dans l'ensemble textuel, le travail sur les discours représentés enchevêtre les voix : d'un « cri » à l'autre, le locuteur se figure ainsi « porté au delà de lui-même ».

Les discours représentés ne se rapportent pas tous aussi fortement à la polyphonie externe, mais leur origine et leur portée sont souvent travaillées par la labilité. Partant, ils contribuent à mettre en scène un locuteur textuel dont la voix et le point de vue, dont l'identité, en un mot, est imprégnée par le dehors ou par l'autre. La textualité incorpore, fait entrer en résonance les figures, celles du locuteur textuel et des choses. Or, si les choses retentissent, ce n'est pas tant qu'elles ont une voix audible que le poète se propose d'interpréter. Le discours représenté* vient plutôt montrer, exhiber, faire voir et entendre leur appel. La voix lyrique présente et incorpore⁴⁹⁴ la prise de parole du monde, derrière lequel le locuteur de l'énoncé prétend s'effacer le plus possible. Relisons à propos ce passage de « *Ligne mouvante*⁴⁹⁵ » :

Dit – au lieu de roseaux – feu, flashes, fils de chaînes enchevêtrées.

Dit écarts, comme autant d'émissions : obliquement, verticalement tels d'indéchiffrables signes s'épousent, se contrarient, s'élancent des milliers d'

Le travail du poète sur le discours représenté est essentiel car il permet de maintenir l'ambiguïté fondamentale du lyrisme de la réalité, donnant à entendre une réalité, nécessairement teintée par la sensation d'un poète qui cherche néanmoins à s'effacer. En effet, l'emploi du verbe *dire* suppose un locuteur passeur, mais le *dire* étant de l'ordre de la texture, de l'illisible, de l'inaudible, le locuteur, en définitive, trame un texte miroitant l'absence de mots. Du locuteur à l'étendue le dire ne parle que de texture à voir.

Ainsi, l'analyse du miroitement lyrique nous conduit-elle à glisser des configurations tenant de la polyphonie externe, exhibant une rumeur des choses parfois peu distincte de la rumeur endophasique*⁴⁹⁶, aux configurations relevant de la polyphonie intérieure, le locuteur miroitant différentes facettes de lui-même.

⁴⁹⁴ Le terme est emprunté à la ScaPoLine qui distingue par ce critère le discours direct et le discours indirect, le discours direct libre et le discours indirect libre (Henning, Nølke ; Kjersti, Fløttum ; Coco, Norén, *ScaPoLine : la théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, op. cit., p. 65).

⁴⁹⁵ Dans *la foulée*, op. cit., « *Ligne mouvante* », p. 34. Passage auparavant abordé page 113.

⁴⁹⁶ Le discours endophasique a trait à quelque chose comme un langage intérieur. Il s'agit d'une parole qui échappe à l'objectivation acoustique, d'une rumeur de la parole du dedans (Bergounioux, Gabriel, « Endophasie et linguistique », in *Langue française*, n° 132, 2001, La parole intérieure, pp. 106-124).

1.3.2. Polyphonies internes : « polyphonie pour une voix seule » (Hervé Bismuth⁴⁹⁷)

Dans les poèmes en vers, et plus particulièrement encore dans les poèmes en prose, la voix lyrique est travaillée par une voix « étrangère », une voix « intérieure » : le poète explique que sa parole est « mise en cause de l'intérieure par une autre parole *subconsciente* »⁴⁹⁸. Cette voix « autre » est « seconde⁴⁹⁹ » dans le sens où elle ne possède pas de « statut propre⁵⁰⁰ » et « vient se glisser sous la première, la traverse ou la double », selon les diverses « sollicitations de la conscience »⁵⁰¹. La labilité de cette voix seconde tient donc principalement à ce qu'elle s'immisce « par *en-dessous*⁵⁰² », laissant affleurer une « part obscure⁵⁰³ » de soi, c'est-à-dire cet « inconnu sans identité, même et autre, sans origine ni fin, d'une appréhension pourtant immédiate⁵⁰⁴ ». D'autre part, la labilité configure l'émergence éphémère de cette voix. Son affleurement textuel veut donner à voir quelque chose du travail souterrain de l'écriture : décrochages et ruptures renverraient, de manière énigmatique, à des remuements intérieurs, à des interférences, des divergences majeures aussi bien qu'à de moindres inflexions. La mise en scène des stratifications énonciatives renvoie donc à la labilité poétique. Le sujet poétique se présente paradoxalement comme le maître d'œuvre d'irruptions interlocutoires immaîtrisables, et cette tension confère à la textualité le dynamisme de l'« oralité⁵⁰⁵ » (Meschonnic). Quand Nathalie Sarraute donne forme aux tropismes, Pierre Chappuis compose avec divers types de retentissements intérieurs. Les insertions parenthétiques, démarquées par les tirets ou les parenthèses, manifestent une volonté de juguler⁵⁰⁶ l'irrépressible voix subjacente. De manière complémentaire mais distincte, l'apophorese ouvre à une tension polyphonique latente⁵⁰⁷, qui s'énonce sans se dire, qui parle sans mot⁵⁰⁸. Les points de suspension comme les insertions parenthétiques correspondent à des moments de décrochages. La présence-absence du sujet lyrique

⁴⁹⁷ Bismuth, Hervé, *"Le fou d'Elsa" d'Aragon : métissages linguistiques et discursifs*. Paris : L'Harmattan, 2007.

⁴⁹⁸ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Parenthèses », pp. 53-56.

⁴⁹⁹ *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 99.

⁵⁰⁰ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Parenthèses », p. 54.

⁵⁰¹ *Le Biais des mots. Ibidem*, p. 99.

⁵⁰² « Parenthèses », *Ibidem*, p. 54.

⁵⁰³ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, p. 32 : « La part obscure – en nous comme dans les mots – qui nous échappe et où « *le moi sous une autre forme continue l'œuvre de l'existence* », du coup abolissant les frontières de l'individualité, cela seulement nous ouvre véritablement au partage. ».

⁵⁰⁴ *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 118.

⁵⁰⁵ Pour Meschonnic, « L'oral est une propriété possible de l'écrit comme du parlé. L'imitation du parlé n'est plus nécessairement orale. » : c'est l'« oralité » (Meschonnic, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*. Lagrasse : Éditions Verdier, 1995, p. 151.

⁵⁰⁶ Comme l'a souligné Sylviane Dupuis dans « Une poétique de l'entre-deux » (in A. Buchs (dir.) ; A. Lüthi (dir.), *Présences de Pierre Chappuis, op. cit.* pp. 27-50.

⁵⁰⁷ Dans *Poétique du point de suspension : essai sur le signe du latent* (Nantes : Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2015), Julien Rault fait référence aux affinités entre le signe du latent et le discours endophasique.

⁵⁰⁸ Blanchot, Maurice, *L'Entretien infini, op.cit.*, p. 38 : « la voix qui parle sans mot ».

interloque le lecteur. L'hétérogénéité plus ou moins forte suscitée par ces décrochages énonciatifs nous reconduit au paradoxe lyrique : en dramatisant visiblement des remous intérieurs, les configurations polyphoniques accroissent l'effet de présence d'un locuteur malgré tout insaisissable. Ces décrochages polyphoniques ne relèvent pas ici de réajustements de la parole, mais bien d'interlocutions subjacentes.

Pour circonvier et évaluer la nature des distances intérieures révélées par les configurations polyphoniques, il est nécessaire de tenir compte des interactions mises en jeu entre les paliers énonciatifs* déterminés par les tirets, les parenthèses ou les crochets. Un premier type d'interactions concerne les tiraillements entre les instances du locuteur de l'énoncé et du locuteur textuel, ainsi que leurs changements de position ; le deuxième intéresse le dédoublement de la voix du locuteur textuel. Finalement, nous observerons les insertions parenthétiques qui, spécifiquement, mettent en œuvre une parole subconsciente, une rumeur endophasique*. Certaines de ces insertions parenthétiques ont pour particularité de se situer à l'interface entre polyphonie externe et polyphonie interne.

1.3.2.1. Tiraillements polyphoniques

Les tiraillements polyphoniques sont dus aux changements de paliers énonciatifs⁵⁰⁹. Ces changements sont plus ou moins sensibles selon que les points de vue du locuteur textuel, c'est-à-dire de la voix principale, et du locuteur de l'énoncé typographiquement démarqué se recoupent. Mais, dans l'ensemble, ces décrochages énonciatifs contribuent à rendre labiles le positionnement et les relations entre les différentes instances énonciatives.

Le soubresaut énonciatif est généralement très sensible quand l'insertion parenthétique fait entendre des considérations liées à l'écriture. Ainsi dans « *Montagnes nues...* », le "je" évoque une traversée nocturne mais cette insertion parenthétique fait émerger des préoccupations qui regardent directement un locuteur qui est une image d'auteur :

(De tout temps : n'aura-t-il pas eu par le poème, le poème seul – oh ! rapatriement, et *juste retour des choses* ! – révélation de ce qu'il voit ?)⁵¹⁰

Parce qu'elle propose une réflexion métapoétique, et pointe un tiers désigné par le pronom représentant « il », la voix qui affleure entre parenthèses sur le deuxième palier textuel semble être celle du poète-auteur. Au décrochage parenthétique de l'ensemble de

⁵⁰⁹ Richard, E., Le Bot, M-C., « Pour une définition (très) stricte de la parenthèse à l'oral », in *Verbum XXX*, 2008 /1, pp. 103-117. Cité par Francis Cornich, « Indexicaux et parenthèses : articulation du discours et reprise en boucle », in Sarda, Laure ; Vigier, Denis ; Combettes, Bernard (dir.), *Connexion et indexation. Ces liens qui tissent le texte*. Lyon : ENS Éditions, 2016.

⁵¹⁰ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps, op.cit.*, « *Montagnes nues* », p. 67.

l'énoncé s'ajoute une autre stratification, un troisième palier, manifesté par l'insertion d'un segment entre tirets. Or les termes « rapatriement » et « retour » font directement écho à la figure du « je » qui, dans le ruban textuel suivant, se « retourne » sur son parcours et « cède à l'éblouissement.⁵¹¹ ». L'effet de miroitement et de dédoublement entre les deux instances énonciatives trouble, dans l'ensemble du poème, la distinction des paliers textuels* où prennent figure le "je" du promeneur, le "nous", et le locuteur-auteur. Quant à l'hétérogénéité polyphonique externe configurée par l'italique, postulons qu'elle renvoie au fonds commun de la langue affleurant dans la voix du locuteur-poète. Le second exemple, « *Ruades, renouveau* », présente une configuration autrement labile. Le locuteur évoque l'étendue tempétueuse tandis que l'insertion parenthétique exhibe un décrochage énonciatif nous rapportant à une voix auctoriale :

Tumultueuse empoignade. Des trains (*pêle-mêle, des pages et des pages d'écriture broyées au passage*), de lourds convois rouleraient au-dessus de nos têtes.⁵¹²

L'énoncé parenthétique fait entendre une préoccupation suffisamment distincte pour que l'identification des responsabilités énonciatives oscille : soit le locuteur de l'énoncé parenthétique correspond au locuteur du premier palier textuel et le décrochement typographique* coïncide avec une association d'idées ; soit (le poème intervenant dans un ensemble de textes réunis sous le titre « *(l'envers des mots)* ») l'énoncé parenthétique fait entendre la voix de l'auteur⁵¹³, qui prend figure en s'adossant au revers de la voix du locuteur textuel. D'ailleurs, l'auteur, Pierre Chappuis, affirme par ailleurs son goût pour le « désordre » de la « [p]ensée procédant par bonds à la faveur d'associations fortuites ou de courts-circuits⁵¹⁴ ».

Quand le décrochage énonciatif ne concerne pas l'évocation de l'acte d'écrire, ce n'est pas tant le niveau de responsabilité du point de vue qui devient ambigu, que la position même du locuteur textuel. Commençons par interroger l'effet du décrochement dû à l'usage singulier des crochets au début du poème « *La nuit, une même nuit* » (*Le Noir de l'été*) :

La nuit (*un point secret touché en profondeur*), une même nuit, la nuit autant que le silence porteur d'aigrettes s'ouvrent. À peine esquissé entre eux un rapprochement, voilà que déferle un somptueux tumulte, réponse à une soif partagée.

[Se le remémorant, que fait-il d'autre maintenant que l'exalter ?]⁵¹⁵

⁵¹¹ *Ibidem*, p. 67 : « Au terme d'une longue traversée nocturne, que d'abord, sur son geste (trionphante, la transparence de l'horizon), je me retourne et cède à l'éblouissement. ».

⁵¹² *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, p. 43.

⁵¹³ Du locuteur-en-tant-que-constructeur, selon la ScaPoLine.

⁵¹⁴ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 46.

⁵¹⁵ *Le Noir de l'été*, *op.cit.*, « *La nuit, une même nuit* », p. 21.

Dans le paragraphe initial, le décrochement typographique dû aux parenthèses ne semble pas impliquer un locuteur distinct. En revanche, le recours aux crochets engage un autre niveau énonciatif, l'énoncé faisant figure d'ajout*. Effectivement, cet énoncé ne relève plus du récit mais du discours, et la situation d'énonciation renvoie à un autre ancrage spatio-temporel qui conjoint, dans l'ici et « maintenant », le locuteur de l'énoncé et son allocataire. L'instabilité ressortit moins à une stratification des images du locuteur textuel qu'à sa propension à passer d'une position plus ou moins surplombante au regard de ses figures poétiques.

Glissons des tirets aux parenthèses et observons comment vacille l'assise du locuteur textuel en prenant appui sur une page extraite du poème « *Prime enfance*⁵¹⁶ », dans *Moins que glaise* :

(Nubile
n'auras-tu pas rêvé d'être l'une d'elles ?)

D'un même mouvement des lèvres...

Mais murmure ne prend corps
non plus que le passé

(Mère, les murs même de la chambre ont fui)⁵¹⁷

Les insertions parenthétiques sont attribuables au locuteur textuel, ce que suggère probablement le fait de ne pas privilégier l'italique. Les décrochements typographiques manifestent les tiraillements intérieurs d'un locuteur qui, dans les énoncés parenthétiques, tente de recouvrer celui qu'il était, mais qui, dans le reste du texte, prend acte du caractère inaccessible de ce « passé ». En revanche, la position de l'énonciateur du dernier vers maintient l'ambiguïté : est-ce le locuteur d'aujourd'hui qui s'adresse à la figure maternelle, ou bien est-ce le locuteur « [n]ubile » qui prend sa mère à témoin de sa rêverie ?

Les stratifications énonciatives dues aux parenthèses, aux tirets, aux italiques manifestent des projections, des mises en relation, des déplacements de la position du locuteur textuel à l'égard de ses figures, des fluctuations de la part du locuteur de l'énoncé vis-à-vis du locuteur textuel, ou encore du locuteur-auteur par rapport au locuteur textuel. Cette diversité de configurations nous rapporte néanmoins à un point : « l'unanimité des émotions qui s'offrent, se retirent⁵¹⁸ » dans la textualité poétique (J. Dupin au sujet de P. Chappuis).

⁵¹⁶ *Moins que glaise*, *op.cit.*, pp. 59-66.

⁵¹⁷ *Moins que glaise*, *op.cit.*, p. 62.

⁵¹⁸ Dupin, Jacques, « Le Sens de La Marche (Pierre Chappuis) », *M'introduire dans ton histoire*. Paris : P.O.L., 2007, pp. 148-150.

1.3.2.2. Le dédoublement de la voix du locuteur

Les disjonctions polyphoniques entre les voix principale et « seconde⁵¹⁹ » confèrent souvent aux poèmes une dimension quasi dialogique. Mis en œuvre par le biais des insertions parenthétiques, le dédoublement énonciatif porte le locuteur textuel tantôt du côté de la lucidité, tantôt du côté de la profondeur, de l'étrangeté de soi. L'enjeu de l'analyse consiste à explorer le fonctionnement de ces mouvements énonciatifs, afin d'en dégager les principaux enjeux.

Un premier type de tension marque les décrochages énonciatifs*, lorsque la voix principale tend vers la pondération tandis que les insertions parenthétiques expriment l'exultation. Pour S. Dupuis, les parenthèses œuvrent à la manière de « digues contre l'irruption du lyrisme ou du subconscient⁵²⁰ », encadrant fréquemment des énoncés exclamatifs ou invocatoires. Dans l'article « *Pierre Chappuis : une poétique de l'entre-deux* », l'autrice inscrit le dédoublement énonciatif dans la perspective d'un renouvellement lyrique, dont « l'ancienne ferveur⁵²¹ » est supplantée par « l'affleurement, plus contemporain, des révélations issues du rêve et de l'inconscient⁵²² ». Nous prolongerons ces réflexions en insistant sur le dynamisme dialogique du dédoublement de voix.

Ce dialogisme est le plus souvent dû à la multiplication des insertions parenthétiques qui ponctuent le déploiement textuel, mais d'autres phénomènes requièrent également l'attention. Par exemple, dans « *Hier devant moi* », la voix qui se réjouit emprunte à une tournure familière, au fonds commun de la langue :

Du fond de la *piazza* maintenant, le soleil dans les yeux comme, dirait-on – *c'est fête !* – sortant d'un estuaire, comme – *c'est fête !* – gagnant le large, le tain de la nuit scintille.⁵²³

Si les insertions parenthétiques endiguent l'exultation lyrique, elles l'exhibent, ostensiblement : la répétition suggère que l'effort de pondération est vain, que l'allégresse resurgit de manière irrépressible. Le rebond de la voix subjacente crée, en lui-même, une dynamique dialogique, mais la tournure familière montre et fait entendre ce « bruit de fond », cette « rumeur » de la langue qui charrie en des courants distincts les termes les plus

⁵¹⁹ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 99.

⁵²⁰ Dupuis, Sylviane, « Pierre Chappuis : une poétique de l'entre-deux », in A. Buchs (dir.) ; A. Lüthi (dir.), *Présences de Pierre Chappuis*, *op.cit.*, pp. 27-51.

⁵²¹ S. Dupuis (*Ibidem*) renvoie à l'affirmation de Paul Valéry qui conçoit le lyrisme comme « le développement d'une exclamation » (Valéry, *Œuvres, II*, *op.cit.*, « Tel Quel », p. 549).

⁵²² Dupuis, Sylviane, « Pierre Chappuis : une poétique de l'entre-deux », *Ibidem*.

⁵²³ *Dans la foulée*, *op.cit.*, p. 61.

recherchés et les expressions les plus familières⁵²⁴. À ce titre, le dédoublement des voix réfléchit indéniablement une certaine idée de l'unanimité, de l'intersubjectivité des émotions.

La stratification des énonciations ne coïncide pas toujours avec la tension entre exultation et maîtrise de l'émotion, comme le montre par exemple le poème « *(le cœur à l'aise)* » :

Vite, vite !

– Le sol
ah ! l'élasticité du sol ! –

Déjà les lévriers de l'aube
au fond de la combe
bondissent.⁵²⁵

La démarcation typographique entre le premier et le second énoncé exclamatifs marque plutôt la stratification de la sensation. L'enthousiasme est d'abord de l'ordre d'une réponse, d'une allure adéquate à la précipitation du jour, tandis que l'insertion parenthétique concerne plutôt la mise à jour d'une impression inexplicable, étrange : dans son ensemble, l'insertion fonctionne comme une sorte de retour sur soi. Coupé par l'enjambement, l'énoncé parenthétique rebondit par le biais de l'interjection, pour renouer finalement avec son point d'émergence, le « sol ». La sensation articule l'allant moral et physique, l'impression de suspens que suggèrent les tirets, et celle du rebondissement du pas.

D'autres insertions parenthétiques dessinent plutôt l'espace d'un creusement intérieur, quand l'énonciateur principal s'abstrait dans les mouvements de l'étendue :

À force de tirer dessus à hue et à dia sans ménagement, la nuit (*déjà ?*), l'épaisse nuit (*non, non pas encore !*), elles finissent par en faire craquer les coutures.⁵²⁶

D'un côté, le locuteur textuel éprouve un étirement spatio-temporel : les expressions « à force de », « finissent par », insistent sur un déroulement, même s'il est polarisé vers une fin. De l'autre, l'énonciateur parenthétique ne parvient pas à oblitérer la fugacité des choses, il entre en résistance. La défiance exprimée dans le premier énoncé parenthétique est supplantée dans le second par le refus ou le dépit. Le dédoublement des voix présente un locuteur textuel tiraillé, et la suite du texte fera voir l'inflexion de ce tiraillement intérieur.

Enfin, la dimension dialogique des énonciations parenthétiques intéresse parfois la question de la ressaisie poétique des choses, comme à la fin du poème « *Du faite du crépuscule* » (*Distance aveugle*) :

⁵²⁴ Comme l'indique Pierre Chappuis dans *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 17.

⁵²⁵ *Pleines marges*, *op.cit.*, p. 74.

⁵²⁶ *À portée de la voix*, *op.cit.*, « *N'en pas revenir* », p. 13.

En marche (*en vain – mais l'indigence ! mais le désenchantement ! – en vain, je les recense*), en marche, et le feu aux ténèbres accumulées ! Sous le ciel de nouveau serein, l'errance reprend. (*Ta parole, dans la nuit, hisse-la !*).⁵²⁷

Quand la voix première témoigne de l'ardeur de l'allure, de la démarche d'un locuteur-promeneur, la seconde fait sourdre divers contrepoints, mais sur le plan de la démarche poétique. Le tiraillement thymique entre l'énonciateur premier et l'énonciateur parenthétique est redoublé par les tensions qui engagent les deux segments parenthétiques. Si le désespoir domine dans la première parenthèse, l'énonciateur se voue toutefois au recensement. Quant au second énoncé parenthétique, il propose un redressement favorable, un redressement à la verticale⁵²⁸» et le locuteur de ce dernier énoncé exhorte l'autre énonciateur parenthétique à alléger sa parole.

Un dernier type d'insertion parenthétique présente un locuteur textuel sondant la force de son ancrage aux choses et aux mots. Dans nombre d'énoncés seconds, le locuteur énonciateur⁵²⁹ ausculte l'espace de sa présence. C'est en coupant le fil discursif premier que la voix seconde fait retour sur ce qui la relie au monde. Les déictiques sont privilégiés par cette voix qui tâte, palpe en deçà, grâce à des formules comme « (*ici, où j'ai poids*)⁵³⁰ », « (*m'y retrouver*) », « (*y être présentement*) »⁵³¹, « (*pleinement ce matin-ci*)⁵³² », « – là, devant moi⁵³³ », « (*cette nuit-ci*)⁵³⁴ », ou encore « (*cette esplanade, ce vide*)⁵³⁵ ». Quand bien même le reliement aux choses s'estompe, les parenthèses dessinent un lieu en négatif dans lequel la voix affirme que quelque chose peut retentir en dépit du vide. Dans « *Cassure claire*⁵³⁶ », le locuteur note « (*je n'y marche*) » ; dans le recueil *Dans la foulée*, la voix parenthétique fait souvent écho à un défaut de résonance en démarquant « (*Le vide d'un pas*)⁵³⁷ » ; dans « *Mon pas, mon souffle* », le locuteur de l'énoncé se rapporte à l'en deçà du texte : « (*mon pas, quand les mots manquent*)⁵³⁸ ».

Les interactions dialogiques entre la voix première et la voix parenthétique soulignent toutes les ambivalences qui caractérisent la labilité de la relation de présence-absence aux choses, au monde et aux mots. L'identité, la stabilité du locuteur textuel sont toujours

⁵²⁷ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole, op.cit.*, p. 82.

⁵²⁸ *Dans la lumière sourde de ce jardin, op.cit.* p. 44.

⁵²⁹ Qui est ici une image du locuteur textuel, pour reprendre la terminologie de la ScaPoLine.

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 104.

⁵³¹ *Ibidem*, p. 105.

⁵³² *Comme un léger sommeil, op.cit.*, p. 45.

⁵³³ *Pleines marges, op.cit.*, p. 85.

⁵³⁴ *Décalages, op.cit.*, III, 9, « (*sans date*) ».

⁵³⁵ *D'un pas suspendu*. Paris : José Corti, p. 29.

⁵³⁶ *Moins que glaise, op.cit.*, p. 69.

⁵³⁷ *Dans la foulée, op.cit.*, pages 51 et 61.

⁵³⁸ *D'un pas suspendu, op.cit.*, p. 28.

contredites mais les stratifications énonciatives figurent toutes un poète⁵³⁹ funambule, pour qui sont « (*Égale, [s]a passion – et la distance.*)⁵⁴⁰ ». Le balancement exprimé par cet énoncé parenthétique nous conduit à penser que, si « l'appropriation même de l'énonciation [...] fait problème⁵⁴¹ » (D. Rabaté) dans la poésie, c'est que le poète est travaillé aussi bien par le désir d'écoute que par le désir de parler.

1.3.2.3. Rumeurs endophasiques

La notion d'endophasie est à la croisée de la psychologie clinique, de la linguistique et de la littérature. Prenant appui sur les réflexions de Gabriel Bergounioux dans *Le Moyen de parler*⁵⁴², Julien Rault a situé du côté du latent, du discours intérieur « non réalisé », du tropisme, la parole endophasique en littérature⁵⁴³. Serge Martin a, quant à lui, exposé l'intérêt de penser le phénomène endophasique dans la littérature, pour poser la voix comme principe relationnel⁵⁴⁴ et, plus particulièrement encore pour concevoir la parole poétique comme invention d'une écoute⁵⁴⁵. Or, certaines insertions parenthétiques chappuisiennes semblent destinées à réfléchir cette « parole du dedans⁵⁴⁶ », cette parole endophasique, selon l'acception étymologique du terme. Selon Jacques Dupin, la voix qui s'y révèle parle autant qu'elle est parlée, et s'évanouit autant qu'elle rebondit « en abîme⁵⁴⁷ ». Les énoncés parenthétiques manifestent une voix profonde, dont le silence est la modalité principale, mais dont l'activité langagière affleure à la surface du déploiement textuel. Ces énonciations évanescences (la parenthèse « sous-entend son propre effacement, au moment même où elle se produit⁵⁴⁸ », note P. Chappuis) font « la preuve par la perte⁵⁴⁹ » de l'existence d'une parole « *subconsciente* »

⁵³⁹ C'est-à-dire un locuteur-en-tant-que constructeur, selon la terminologie de la ScaPoLine.

⁵⁴⁰ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole*, *op.cit.*, p. 80.

⁵⁴¹ Rabaté, Dominique, « *Énonciation lyrique, énonciation poétique* », in *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.*, p. 90.

⁵⁴² Bergounioux, Gabriel, *Le Moyen de parler*. Lagrasse : Verdier, 2004.

⁵⁴³ Julien, *Poétique du point de suspension : essai sur le signe du latent*, *op.cit.*, pages 157 et suivantes.

⁵⁴⁴ Martin, Serge, *Voix et relation. Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*. Taulignan : Marie Delarbre, collection "Théories", 2017.

⁵⁴⁵ Serge Martin se situe dans le prolongement des analyses d'Henri Meschonnic, même si le champ de ses analyses n'est pas anthropologique ou historique. Il développe la postulation selon laquelle « le sujet de l'énonciation est un rapport » (Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, *op. cit.*, p. 72).

⁵⁴⁶ Bergounioux Gabriel, « *Endophasie et linguistique [Décomptes, quotes et squelette]* », in *Langue française*, n° 132, 2001, p. 107.

⁵⁴⁷ Dupin, Jacques, « Le Sens de La Marche. Pierre Chappuis », *M'introduire dans ton histoire*, *op. cit.*, pp. 148-150.

⁵⁴⁸ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Parenthèses », p. 54.

⁵⁴⁹ Bergounioux, Gabriel, « Esquisse d'une histoire négative de l'endophasie », *Langue française*, n° 132, décembre 2001, pp.3-25. Disponible à l'adresse suivante : http://www.persee.fr/doc/AsPDF/lfr_0023-8368_2001_num_132_1_6312

qui émerge, puis s'oblitére pour, « on le sait d'avance, reprendre le dessus »⁵⁵⁰. La voix parenthétique dit, paradoxalement, l'impossibilité de l'analyse introspective : « en profondeur, que se cache-t-il ? », interroge l'auteur. Cette perspective colore certaines des analyses précédemment proposées, mais elle trouve bien plus de résonance dans ce poème insolite : « *Minéral amphigouri*⁵⁵¹ » (*Dans la lumière sourde de ce jardin*).

Le titre même du poème dénote une rumeur acousmatique dont le « ressassement » séculaire de l'eau « rongeuse »⁵⁵² de pierres serait la source. Cette parole obscure et confuse, ce « galimatias⁵⁵³ » ne sont pas déchiffrés par la voix principale qui les porte tout juste en surface. Chaque fois, la rumeur est d'abord latente dans les points de suspension, puis elle affleure par le biais de quelques mots, enfin elle redevient latente avant que la parenthèse ne se referme sur elle. Ainsi commence le poème :

Écrasante, l'ombre des rochers en surplomb au-dessus de nos têtes (...qui te hante...) traque les rares résidus de lumière.

Antérieure, la violence (...dis-moi qui tu hantes...), contenue, tassée, a pris corps – temps pétrifié – [...]⁵⁵⁴

La métaphore prédatrice (le poids, l'obscurité, les sèmes de la chasse, de l'agressivité) assure la cohésion textuelle en dépit des décrochages énonciatifs. Dans l'ensemble du poème, les insertions parenthétiques procèdent par échos, par ricochets, travaillant la voix première par leur caractère lancinant. Paronymiques, les énoncés (qui te hante / qui tu hantes) répercutent une obsession réciproque entre l'eau, la pierre et le locuteur qui affouille, « du regard, [comme] de la main », « palp[ant], palabr[ant] » indéfiniment⁵⁵⁵. Le dialogisme parenthétique engage un effet miroir, le phénomène d'intrication des voix correspondant étroitement à la problématique décrite par G. Bergounioux :

[...] la question posée par l'endophasie n'est pas celle du " Qui parle ? " mais celle du " Je parle à qui ? " dont on admet difficilement qu'elle puisse devenir symétrique à " Qui me parle ? " avec une troisième personne qui correspondra à " Qui le parle ? " plus qu'à " Qui lui parle ? " .⁵⁵⁶

Contrairement aux configurations polyphoniques précédemment étudiées, les énoncés parenthétiques ne représentent ni un discours, ni une pensée, ni même un tropisme. Le « point de latence⁵⁵⁷ » (J. Rault) rapporte ces énoncés à un processus qui ne rappelle pas vraiment le

⁵⁵⁰ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Parenthèses », p. 55.

⁵⁵¹ *Dans la lumière sourde de ce jardin*, op.cit. « *Minéral amphigouri* », pp. 37-39.

⁵⁵² *Ibidem*, p. 37.

⁵⁵³ *Ibidem*, p. 39.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, p. 37.

⁵⁵⁵ *Ibidem*, p. 39.

⁵⁵⁶ Bergounioux, Gabriel, *Le Moyen de parler*, op. cit., pp. 66-67.

⁵⁵⁷ Rault, Julien, *Poétique du point de suspension : essai sur le signe du latent*, op. cit.

déploiement continu des acousmates dans les autres poèmes du recueil⁵⁵⁸. Dans l'ensemble textuel, les énoncés parenthétiques dessinent comme une interface, entre la surface de la main qui « palp[e]⁵⁵⁹ » la pierre, et l'action du locuteur qui tâtonne, qui veut reconnaître⁵⁶⁰ cette voix qui met en rapport les lignes minérales et les lignes textuelles. De fait, chaque insertion parenthétique in-forme la trame textuelle :

[...] fissures, failles, presque fresque. Partout (...*ni...ne...*), rebonds et replats. Tant d'arrondis, de cavités, de bombements, bulbes, bubons, boutons.⁵⁶¹

L'articulation entre l'énonciation première et les énoncés parenthétiques donne à voir quelque chose d'un en deçà de la composition textuelle, de la parole discursive. L'irruption de ces énoncés parenthétiques découvre une étrange rumeur endophasique, comme le donne à entendre le glissement paronymique [ni]/ [nə]. Cette rumeur correspond à une mise en rapport, autant qu'à un brouillage entre le langage visible des formes de la pierre et ce qui serait de l'ordre d'un retentissement verbal intérieur, chiasmatique.

Le poème « *Minéral amphigouri* » constitue une occurrence singulière dans l'œuvre de Pierre Chappuis, néanmoins, dans nombre de poèmes, l'énoncé parenthétique agit par la négative, par dissension, et aussi par miroitement des voix, des points de vue, des images du locuteur textuel : il opère tel ce « Miroir de l'identité / rien⁵⁶² ».

La stratification des actes de langage répond à la nécessaire orchestration « des voix dans la voix⁵⁶³ ». Les décrochages parenthétiques reconduisent l'impression d'immédiateté du surgissement énonciatif, quand la textualité qui les embrasse suppose inversement une savante et mouvante intrication. C'est précisément ce qui caractérise les configurations d'énonciations polyphoniques dans la poésie de Pierre Chappuis, et qui les distingue de la polyphonie romanesque, car comme le note A. Ægidius la différence, la démarcation n'est pas « absolue⁵⁶⁴ ». Des analyses précédentes, se dégage l'idée que les catégories de la polyphonie externe et interne sont d'autant plus opérantes que leur champ d'application pose question. Premièrement, la démarcation des instances poétiques du locuteur de l'énoncé et du locuteur textuel est indispensable parce qu'elle permet de montrer les déplacements et les

⁵⁵⁸ « *Déversoir du temps* », « *Barque ou gondole* », « *Si Sclesi* » et « *Violoncelle seul* » (*Dans la lumière sourde de ce jardin*).

⁵⁵⁹ *Dans la lumière sourde de ce jardin, op.cit.* « *Minéral amphigouri* », p. 39.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, p. 38 : « Commencerait (...*qui tu es...*), commence et recommence la même reconnaissance par le menu (...*te dirai qui tu es...*) ».

⁵⁶¹ *Ibidem*.

⁵⁶² *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps, op.cit.*, « *Absence exubérante* », p. 117.

⁵⁶³ Roland Barthes, « Le grain de la voix », dans *Essais critiques*. Tome III. Paris : Le Seuil, coll. « Essais », 1982, « L'Obvie et l'obtus », p. 240.

⁵⁶⁴ Ægidius, Adam, *L'énonciation dans la poésie moderne : Approche linguistique des genres poétiques, op. cit.* Abordée dans l'Avant-propos, la réflexion est précisée dans l'introduction des enjeux théoriques. La notion de configuration intervient à la page 37 du livre.

indéterminations entre des points de vue et des paliers énonciatifs. Sans une telle approche, il est difficile d'expliquer précisément en quoi consiste la labilité du sujet lyrique. Deuxièmement, comprendre les configurations polyphoniques permet d'apprécier la manière dont l'auteur parvient à maintenir l'impression d'un travail, d'une mise en tension poétique, d'une fluidité textuelle. Troisièmement, en étudiant les diverses formes polyphoniques, il devient possible de concevoir comment la parole poétique sonde plus particulièrement le fonds commun de la langue pour dire l'intime altérité « de ce fonds d'âme commun à tous, où la solitude de chacun est tissée de mille voix⁵⁶⁵ » (J.-M. Maulpoix). Enfin, la prégnance et la labilité des configurations polyphoniques, tous paliers textuels confondus, révèlent que les remuements intérieurs travaillent l'inconcevable singularité de soi, singularité qui toujours tient des autres. Pour paraphraser John E. Jackson, posons que la dramaturgie polyphonique « rompt l'unité identificatoire du sujet lyrique⁵⁶⁶ ». Les stratifications dialogiques sont l'un des fondements du lyrisme sympathique empruntant au romantisme⁵⁶⁷ la conviction que « L'homme n'est pas seul à parler, / l'univers aussi parle, tout parle, / Paroles infinies⁵⁶⁸ » (Novalis). En revanche, le poète prend acte du fait que tout déchiffrement étant impossible, il lui faut se concevoir comme une « grille de parole[s] » (Celan). Par conséquent, le problème du locuteur n'est peut-être pas tant « l'appropriation même de l'énonciation⁵⁶⁹ » (Rabaté) que la manière de donner à entendre, en dissociant autant que possible, les voix qui remuent dans la voix. Les disjonctions parenthétiques ne visent pas tant à assigner des liens énonciatifs⁵⁷⁰ qu'à creuser le lien passionnel entre la rumeur des choses, la rumeur de la langue et la parole poétique. Ces insertions polyphoniques dialogiques sont à la fois « appel, écho, sonnailles⁵⁷¹ » (J. Dupin). Leur stratification a un point commun avec les décrochages logico-discursifs, que ces derniers relèvent ou non d'insertions parenthétiques : la stabilité du locuteur fait question. Dans la postface de *Plume*, Henri Michaux explique très nettement le processus dont nous avons à rendre compte :

⁵⁶⁵ Maulpoix, Jean-Michel, *La Musique inconnue*, op. cit., p. 33.

⁵⁶⁶ Quatrième de couverture, *La poésie et son autre : essai sur la modernité*. Paris : Corti, 1998, 181 pages.

⁵⁶⁷ Pierre Reverdy (et notre poète se situe dans le prolongement du lyrisme de la réalité reverdyen) note dans « Le Gant de crin » (Pierre, *Œuvres complètes, tome II*, op. cit., p. 546) : « On a voulu tuer le romantisme. Il a la vie dure, il fallait le tuer. Mais il est revenu sous toutes les autres appellations et dans le naturalisme primitif même. Quand on s'est débarrassé du romantisme, on est tombé généralement dans une désolante platitude. »

⁵⁶⁸ Novalis, *Fragment 143*, « L'homme n'est pas seul à parler, / l'univers aussi parle, tout parle, / Paroles infinies/Doctrine des signatures » (Novalis, Schefer, Olivier, *Le brouillon général*. Paris ; éditions Allia, 2000).

⁵⁶⁹ Rabaté, Dominique, « Énonciation lyrique, énonciation poétique », in *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 90.

⁵⁷⁰ Pour la ScaPoLine, à assigner la responsabilité d'une énonciation à un être énonciatif.

⁵⁷¹ Dupin, Jacques, « Le Sens de La Marche. Pierre Chappuis », *M'introduire dans ton histoire*, op. cit., p. 149.

MOI se fait de tout. Une flexion dans une phrase, est-ce un autre moi qui tente d'apparaître ? Si le OUI est mien, le NON est-il un deuxième moi ?⁵⁷²».

Avec la stratification des actes de langage⁵⁷³, le texte peut être considéré comme la trace d'une traversée irrésolue de la parole poétique. Partant, le locuteur construit l'image d'un « sujet qui résiste à la dispersion sans bornes et à la pression de la multiplicité de textes possibles », et qui œuvre « avec l'incomplétude et avec sa [propre] dispersion⁵⁷⁴ » (E. Orlandi).

I-2. Hétérogénéités discursives

Fondée sur le concept d'hétérogénéité, notre réflexion découle des travaux de Jacqueline Authier-Revuz faisant apparaître l'hétérogénéité constitutive de toute parole « déterminée en dehors de la volonté d'un sujet » qui est « parlé » tout autant qu'il parle⁵⁷⁵. Ce positionnement suppose que le locuteur n'est pas absolument maître de son dire et aussi que le déploiement textuel donne à voir les traces de sa mise en œuvre (Authier-Revuz⁵⁷⁶). À l'écrit, l'« hétérogénéité montrée⁵⁷⁷ » n'est pas un défaut de maîtrise, mais elle vise à créer un effet d'immédiateté⁵⁷⁸, à susciter une impression de transparence. La poétique concerne donc l'idée que la mise en travail du texte renvoie à une certaine idée de la poésie, et à une certaine idée de l'efficacité du texte à donner à sentir au lecteur des effets équivalents à ceux qui animent le locuteur textuel. Les formes d'hétérogénéité révèlent les articulations dynamiques du texte sont, selon S. Pétilion-Boucheron, les lieux privilégiés de « l'investissement, et même de la vie du sujet écrivant dans son texte.⁵⁷⁹ ». Sans croire que l'analyse ne puisse jamais permettre d'accéder à l'intériorité de l'auteur durant le travail d'écriture, nous considérerons que les configurations liées à l'hétérogénéité discursive renvoient à la figure d'un locuteur

⁵⁷² Michaux, Henri, *Plume précédé de Lointain intérieur*. Paris : Poésie / Gallimard, n°201, 2004, p. 216.

⁵⁷³ Notion établie par Isabelle Chol dans l'article « Énoncés fragmentés et systèmes ponctuels : l'exemple de Pierre Chappuis », *Le Discours et la Langue*, 2011, pp. 138-158.

⁵⁷⁴ Orlandi, E., « Un point c'est tout. Interdiscours, incomplétude, textualisation », in Authier-Revuz, Jacqueline (dir.), Lala, Marie-Christine (dir.), *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, pp. 65-77.

⁵⁷⁵ Authier-Revuz, Jacqueline, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », in *Langage*, n°73, 1984, pp. 98-111. Citée par Sabine Pétilion-Boucheron dans *Les détours de la langue. Étude sur les parenthèses et le tiret double*. Paris : Peeters, 2003, p. 286.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, p. 290.

⁵⁷⁷ Pétilion-Boucheron, Sabine, *Les détours de la langue, op. cit.*, p. 5. L'autrice se concentre sur les décrochements typographiques des parenthèses et tirets doubles, nous élargissons le propos.

⁵⁷⁸ *Le Biais des mots, op. cit.*, p. 13 : « Par-dessus tout doit prévaloir l'impression qu'ils [les mots] sont venus directement du cœur ».

⁵⁷⁹ Pétilion-Boucheron, Sabine, *Les détours de la langue, op. cit.*, p. 5.

textuel qui n'est qu'une image de l'auteur. S. Pétilion-Boucheron travaille surtout sur l'hétérogénéité induite par les signes doubles, les parenthèses, les tirets, mais au regard de l'œuvre de Pierre Chappuis, il est nécessaire d'élargir l'objet de l'analyse à d'autres ponctèmes, dont la virgule, le point-virgule, le ponctème blanc, qui configurent des espaces de ramification discursive. La stratification commande à la fois un autre espacement textuel et aussi « *un autre espace du dire.*⁵⁸⁰ » (Pétilion-Boucheron). À ce titre, nous ferons référence au travail d'Isabelle Chol⁵⁸¹ qui, à partir des recueils *Éboulis & autres poèmes* et *Soustrait au temps*, explique que la stratification de la parole, passant par le biais des parenthèses, des tirets et des ponctèmes blancs, que la fragmentation des énoncés due notamment aux points et aux deux-points, et que les modalités des énoncés se concurrencent* pour donner « à voir une énonciation polymorphe, dans laquelle l'hétérogénéité des actes de langage est mise en scène. ». Les phénomènes de stratification, de fragmentation et de décrochages discursifs intéressent la dimension poétique du texte. Relevant de la « figure de l'ajout* » qui donne corps à des mouvements discursifs successifs⁵⁸², les décrochages complexifient, fragilisent, subvertissent, hétérogénéisent la « ligne » syntaxique ou textuelle. Ils peuvent être lus comme autant de « faille[s] qui s'ouvre[nt] sur le langage lui-même, sur son incertitude⁵⁸³ », c'est en quoi ils engendrent l'impression d'être « introduits en cours d'énoncé "incidemment", dans une proposition ou dans une phrase où ils n'étaient pas prévus au départ de l'acte de communication.⁵⁸⁴ ».

La stratification du dire, c'est-à-dire la mise en jeu de segments textuels hétérogènes, remet en cause la linéarité discursive, aux niveaux du poème et de la phrase, qui se déploient l'un et l'autre par le biais d'écart logico-discursifs. Stratification et hétérogénéité correspondent à une poétique de la discontinuité, que le poète conçoit en ces termes :

Discontinuité, mais prise dans un mouvement ; rupture et effacement de la rupture ; fragmentation – chaque partie a sa vie propre d'où sourd l'appétit d'un tout ; discours que ne va pas en ligne droite, mais, d'une manière ou d'une autre, enfoui, refait surface.⁵⁸⁵

Chaque fragmentation, chaque écart entre les segments textuels altère la logique discursive linéaire, mais implique aussi une articulation verticale procédant d'une logique de

⁵⁸⁰ *Ibidem*, p. 3.

⁵⁸¹ Chol, Isabelle, « Énoncés fragmentés et systèmes ponctuels : l'exemple de Pierre Chappuis », in *Le Discours et la Langue*, 2011, pp. 138-158.

⁵⁸² Authier-Revuz, Jacqueline (dir.), Lala, Marie-Christine (dir.), *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2002. Dans l'Avant-propos sont mentionnées certaines figures privilégiées, telles l'incidente, l'apposition, les parenthèses, les tirets-doubles, la coordination, le détachement (pp. 7-12).

⁵⁸³ *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*, op. cit., p. 11.

⁵⁸⁴ Dessaintes, Maurice, *La construction par insertion incidente (étude grammaticale et stylistique)*. Paris : d'Artrey, 1960, p. 13.

⁵⁸⁵ *La Preuve par le vide*, op. cit., « Discontinuité », p. 47.

déplacements et d'ajustements par décalages⁵⁸⁶, d'une logique de « prolifération contrôlée du sens⁵⁸⁷ ». La poétique de la discontinuité rejoint l'esthétique de l'inachèvement⁵⁸⁸ : l'hétérogénéité témoigne d'une volonté d'ordonner « l'exubérance du sens⁵⁸⁹ » (S. Pétilion-Boucheron) ou, selon les mots du poète, de « donner forme à l'informe⁵⁹⁰ ». L'instabilité, la labilité recouvrent donc cette « tension perpétuelle entre ce qui s'affirme et se nie, comme rythme d'une absence-présence, celle même de l'humain et de son geste d'écriture⁵⁹¹ » (B. Bonhomme). L'hétérogénéité due aux stratifications, ramifications discursives et aux non-coïncidences, accuse à la fois l'impossible résolution des écarts entre la labilité des états de choses⁵⁹² et celle des mots, et l'évidence de leurs ajustements à l'œuvre dans le travail l'écriture.

Les non-coïncidences discursives correspondent à ces nœuds textuels « dans le[s]quel[s] les liens de la syntaxe se desserrent pour laisser place à "de l'étranger".⁵⁹³ » (S. Pétilion-Boucheron). P. Chappuis rend compte de l'effet créé par l'hétérogénéité discursive sur le lecteur :

À lui, le lecteur, d'endosser après nous une pleine insécurité, démuni face à ce qui ne se laissera pas saisir, de n'attendre rien d'autre entre les mots qu'un espace laissé vacant [...] l'équivalent d'une traversée hasardeuse où l'esprit n'est pas plus maître de se diriger qu'un automobiliste roulant sur le verglas [...] ⁵⁹⁴

Ces décalages exhibent les mouvements d'une parole qui doit savoir « faire la part de ce qui se refuse à elle, qui la fascine⁵⁹⁵ ». C'est au destinataire qu'il revient de ne pas « manquer » « – la traversée, le saut – par défaut d'approximation »⁵⁹⁶. La poétique de la

⁵⁸⁶ À la fin du recueil *Décalages* (*Décalages, op.cit.*, n.p.), le poète rappelle la définition du terme et précise combien compte pour lui la vitalité du décalage : « Quel éveil en nous qui ne se fonde sur cet écart, cette marge, absence et ressourcement, vide (tel celui qui ponctue chacune de nos respirations) où tout reprend vie nouvellement, à chaque instant ? ».

⁵⁸⁷ Pétilion-Boucheron, Sabine, *Les détours de la langue, op. cit.*, p. 128.

⁵⁸⁸ S. Pétilion-Boucheron met en évidence ce trait par rapport aux décrochements typographiques des tirets et des parenthèses (*Les détours de la langue, op. cit.*, p. 113) ; A. Rodriguez, dans « *Suivre la foulée. L'abouti, l'inachevé chez Pierre Chappuis* » (in Buchs, Arnaud (dir.), Lüthi, Ariane (dir.), *Présences de Pierre Chappuis, op. cit.*, p. 21) éclaire cette même tension dans les œuvres du poète.

⁵⁸⁹ Pétilion-Boucheron, Sabine, *Les détours de la langue, op. cit.*, p. 328.

⁵⁹⁰ *Le Biaï des mots, op.cit.*, p. 80. Pierre Chappuis cite Rimbaud. Typographie choisie par l'auteur.

⁵⁹¹ Bonhomme, Béatrice, « Remarques sur l'effacement et l'ineffacement dans l'œuvre de Philippe Jaccottet », in Brophy, Michael (dir.), *Ineffacer : L'œuvre et ses fins : Esthétiques et poétiques des XXe et XXIe siècles, op. cit.*, pp. 119-129.

⁵⁹² Cf. *supra*, L'entrelacs des états de choses, des états d'âme et des états de conscience, p. 162 *sqq.*

⁵⁹³ Pétilion-Boucheron, Sabine, *Les détours de la langue, op. cit.*, p. 83.

⁵⁹⁴ *Le Biaï des mots, op.cit.*, « III. Dans l'intervalle (1992) », pp. 49-50.

⁵⁹⁵ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « En désordre », pp. 46-47.

⁵⁹⁶ Pierre Chappuis au sujet des parenthèses : « De l'intérieur à l'extérieur, infime ou excessive, la distance varie sans cesse, toujours à réévaluer. On peut manquer l'entrée – la traversée, le saut – par défaut d'approximation. La lecture est, ou presque relecture, exige qu'on s'y reprenne à deux fois. » (*La Preuve par le vide, op.cit.*, « Parenthèses », pp. 53-56).

labilité fait donc la part belle aux troubles événementiels⁵⁹⁷ dans la parole figurale. Laurent Jenny voit en eux « tout l'aléatoire d'une invention qui aurait pu être autre, et tout le mystère d'une disposition où autre chose que le moi (connu) s'annonce...⁵⁹⁸ ». Le déploiement textuel donne à voir, figure, la dynamique fondamentale à « toute production de discours [qui] est fondée sur la possibilité de s'interrompre et de se rattraper.⁵⁹⁹ » (Cl. Blanche-Benveniste).

Les décrochages, les suspens et les glissements induisent une allure en « dérive⁶⁰⁰ ». Cette conduction oblique concerne la progression discursive au niveau textuel aussi bien que le déploiement syntaxico-sémantique de la phrase. À ce propos Pierre Alféri pose la notion d'allure*, désignant « la façon dont le sens se produit, s'offre et se refuse, se déplie, se réserve⁶⁰¹ ». Cette allure discontinue⁶⁰², gage d'ouverture⁶⁰³ de la parole poétique, sera d'abord analysée en termes de heurts, de non-coïncidences logico-discursives quand les écarts tiennent d'énoncés fortement marqués par les dissensions, les dénégations, les retouches ou les indéterminations. Entre altérité et altération textuelles, l'hétérogénéité discursive concerne aussi l'espacement et la fragmentation des unités textuelles sur la page. Secondement, c'est aux dynamiques de bifurcations et de ramifications⁶⁰⁴ que nous nous attacherons, selon deux paliers, l'ensemble-poème, puis la phrase.

⁵⁹⁷ Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, op. cit., p. 13 : l'événement figural est celui qui passe par une « déliaison linguistique » et « une relance du mouvement qui porte au dire », qui consiste en une « ouverture » comme initiatique.

⁵⁹⁸ *Ibidem*, p. 29.

⁵⁹⁹ Blanche-Benveniste, Claude, « Les interruptions et les tenues en mémoires », in *Journées d'études du Centre d'études linguistique de l'E.N.S.*, 6 avril 1992, École Normale supérieure de Fontenay-Saint Cloud, papier interne. Cité par Pétillon-Boucheron, Sabine, *Les détours de la langue*, op. cit., p. 111.

⁶⁰⁰ À condition d'entendre le terme à la manière d'Antoine Émaz : « Dérive ». C'est drôle comme ce mot peut désigner à la fois ce qui permet au bateau d'aller droit, et le fait de dévier du cap prévu. » (Émaz, Antoine. *Cambouis*. Paris : Seuil, Déplacements, 2009, p. 95). Les métaphores de la fluidité sont très nombreuses sous la plume de Pierre Chappuis, en particulier à propos de la phrase de prose. Relevons ce passage de « Baroquisme » dans *La Preuve par le vide*. (op. cit., p. 83) : « Que les mots, la phrase, sons, mouvements, ruptures, appels, oppositions, tourbillonnements, à défaut d'être la respiration, la vie de l'eau elle-même trouvent à en être – oui, par mimétisme – l'équivalent verbal. ».

⁶⁰¹ Alféri, Pierre, *Chercher une phrase*. Paris : Christian-Bourgeois éditeur, Collection Titres, n°42, 2007, p. V.

⁶⁰² Dans *La Parole singulière*, op. cit., p. 206), L. Jenny note qu'« il n'est de phrase que bouclée, mais [que] la phrase n'a d'autre consistance que la résistance à ce bouclage, c'est cela même qui fait sa matière. ». La remarque peut être étendue à nombre d'unités-poèmes.

⁶⁰³ Pour reprendre les mots du poète André du Bouchet dans *Annotations sur l'espace* (Saint Clément de rivière : Fata Morgana, 2000, pages 46 et 62), « ce qui d'un mot à l'autre demeure ouvert » est aussi le lieu « où tout reste à dire ».

⁶⁰⁴ Dans *La Rumeur de toutes choses* (op. cit., « Phrase inédite », p. 157), le poète développe une métaphore végétale : les « Ramifications, subordonnées, compléments, adjonctions » étant à l'image des « troncs enchevêtrés mais soumis à des lignes directrices », celles du cèdre. Parallèlement, S. Pétillon-Boucheron pose la notion de « ramification du dire » par rapports aux décrochements typographiques dans *Les détours de la langue*, op. cit., p. 3.

2.1. Hétérogénéité : les écarts logico-discursifs

La problématique de l'hétérogénéité concerne l'altération dynamique de la linéarité : les décrochements typographiques et les décrochages énonciatifs sont ces ruptures qui déploient et le texte et la phrase par écarts, c'est-à-dire par le biais de contradictions, d'hésitations, de stratifications énonciatives et de ramifications discursives, cette dernière métaphore de la ramification étant commune à S. Pétilion-Boucheron et à P. Chappuis⁶⁰⁵. Cette allure labile ressortit à une esthétique de l'inachèvement et figure l'« itinéraire scripturaire⁶⁰⁶ » du locuteur textuel. Pour l'interprète, elle commande des glissements entre les paliers énonciatifs et les paliers textuels.

2.1.1. Les écarts discursifs procédant par dissensions

L'instabilité tient en grande partie aux mouvements textuels, procédant d'incessantes retouches, et engageant des phénomènes de non-coïncidences, de dissensions. L'écart syntaxico-sémantique entre les segments textuels opère de manière dynamique, créant des tensions entre continuité et discontinuité par fragmentation, par interruption, par stratification et ramification ou par accumulation d'énoncés divergents d'un point de vue logico-sémantique. Dans *Un cahier de nuages*, Pierre Chappuis insiste par exemple sur le rôle de l'énumération dans la dynamique de l'hétérogénéité textuelle :

Volontiers tirée à hue et à dia, prête à tout, simple accumulation d'éléments à la dérive plus propres – même semblables, même se suivant – à désarticuler une phrase qu'à la souder, incertaine de son terme autant que de sa forme, l'énumération toujours pourrait – ou peut – se charger davantage à l'instar d'un ciel d'orage ou s'alléger au contraire, s'éparpiller, se défaire, sujette à des courants variables.⁶⁰⁷

Les écarts entre fragments textuels ne contredisent pas nécessairement la linéarité syntaxique qui vise à « souder » les segments les uns aux autres, mais impliquent un décrochage logico-syntaxique, et supposent parfois un décrochage énonciatif.

Précisément, les turbulences les plus remarquables intéressent les tensions antithétiques et les modalisations énonciatives tenant de l'approximation et de l'incertitude. Certains mouvements énonciatifs se rapportent aux « boucles réflexives » étudiées par J.

⁶⁰⁵ L'autrice présente l'idée de « ramification du dire » dès l'introduction du livre *Les détours de la langue. Étude sur les parenthèses et le tiret double* (op. cit., p. 3) ; le poète recourt à la même image dans *La Rumeur de toutes choses* (op. cit., « Phrase inédite », p. 157) : les phénomènes de « Ramifications, subordonnées, compléments, adjonctions » sont associés à des « troncs enchevêtrés mais soumis à des lignes directrices ».

⁶⁰⁶ Pétilion-Boucheron, Sabine, *Les détours de la langue*, op. cit., p. 128.

⁶⁰⁷ *Un Cahier de nuages*, op.cit., p. 21.

Authier-Revuz⁶⁰⁸. Par le biais de la modalisation autonymique*, le locuteur opère une « boucle réflexive », revient sur ce qui a été noté, et exhibe ainsi le mouvement poétique d'un discours qui serait en train de se faire. Ces espaces font voir les réactions d'un locuteur aux prises avec les divergences entre les choses elles-mêmes, et entre les choses et les mots pour les dire. Bien souvent, les décalages discursifs font voir le danger de l'informe⁶⁰⁹ quand la volonté du locuteur consiste à dire l'excessive turbulence des choses sur laquelle la parole est présentée comme étant toujours en retard, ou en défaut. En substance, le poète reporte l'irréductible non-coïncidence entre les états de choses labiles et les mouvements discursifs sur la possibilité de dire et de faire voir le caractère irréductible de cet écart⁶¹⁰.

2.1.1.1. Les tensions contradictoires

Les tiraillements qui ressortissent aux dissensions répondent à l'instabilité des échanges et des revirements entre une chose et son autre, ou entre les états d'incertitude, d'impossibilité et d'évidence. Ils manifestent un ajustement poétique, notamment au sens où l'entend Paul Valéry quand il explique le passage entre esthésie et esthétique :

Si, sans la moindre intention de juger, nous essayons de décrire nos impressions immédiates de l'événement de notre sensibilité qui vient de nous affecter, cette description exige de nous l'emploi de la contradiction.⁶¹¹

En effet, les dissensions qui informent le déploiement textuel sont entées sur le désordre arbitraire des choses et des sensations. Les juxtapositions antithétiques sont nombreuses dans l'œuvre de Pierre Chappuis et, si elles ne relèvent pas nécessairement de la « figure de l'ajout » (J. Authier-Revuz), elles résultent pareillement d'un rapport dissymétrique entre le substantif et les prédications afférentes⁶¹². Dans l'énoncé suivant, l'accumulation stratifie les relations prédictives, et les perceptions, pour ouvrir la phrase sur l'infinie dispersion du locuteur :

Moindre, le sentier perdu, perdu, retrouvé, perdu⁶¹³.

⁶⁰⁸ Authier-Revuz Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris : Larousse, 1995.

⁶⁰⁹ La question de savoir comment donner forme à l'informe est notamment abordée dans *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 80.

⁶¹⁰ La conversion du manque en une plénitude du dire fera l'objet d'autres développements en troisième partie.

⁶¹¹ Valéry, Paul, *Œuvres, I, op.cit.*, « Discours sur l'esthétique », p. 1308.

⁶¹² Dans l'Avant-propos de l'ouvrage *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*. (*op.cit.*, pp. 7-12), la figure d'ajout est définie comme une unité suppressible, et comme une relation, un rapport « dissymétrique entre l'ajout et sa base ». De fait, un tel type d'ajout ne se supprime pas, car le déploiement du poème chappuisien en dépend.

⁶¹³ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps*, *op.cit.*, p. 103.

Le détachement syntaxique des participes distingue et ponctue des moments différenciés. L'homogénéité des prédictions participiales trouble la linéarité logique, supposant, peut-être, un feuilletage temporel, une vibration de conscience, ou une dislocation de la vision. La téléologie phrastique est remise en cause car le point ne semble pas marquer un aboutissement : le flux accumulatif s'oblitére, s'étrangle, n'ayant plus de terme logique. Il ne tend ni vers la résolution des dissensions, ni vers l'exhaustivité. Telle est la dynamique figurale de la phrase qui « lutte avec une folie d'ordre temporel. La tension qu'elle ouvre, elle pourrait avoir la tentation de ne jamais la refermer.⁶¹⁴ » (Jenny). Les poèmes en vers sont également concernés par le jeu des écarts antithétiques, le passage suivant (*Mon Murmure, mon souffle*) est représentatif de ce type de « *plan de figuralité*⁶¹⁵ » (Jenny) :

Joie,
mais rabattue ; à vau-l'eau.⁶¹⁶

La fragmentation des énoncés, du fait de l'enjambement et du point-virgule, ainsi que les dissensions logico-sémantiques (l'affirmation puis la contestation d'une forme de réjouissance), entrent en tension avec la volonté de relier ce qui, autrement, s'apparenterait par trop à des débris : la conjonction coordonne l'hétérogénéité et la disposition en distique suppose la cohésion d'un déploiement spatio-temporel. Dans cette occurrence, ce n'est pas tant l'exhaustivité de la parole qui est interrogée que ses décrochages énonciatifs entre l'un et l'autre instant. La mise en relief typo-graphique de l'instabilité démontre en réalité la maîtrise certaine du locuteur textuel : la dérive (« à vau-l'eau ») est mise en œuvre de manière tout à fait concertée. Dans les vers, la logique de l'accumulation hétérogène se resserre ou se déploie sur plusieurs énoncés :

Rieuses, assombries.
Rieuses.⁶¹⁷

Comme dans le premier exemple, répétition et opposition suggèrent une stratification énonciative, jusqu'à la démesure quand le ricochet⁶¹⁸ du dernier vers interroge à la fois l'ininteruption de la versatilité des états de choses et la suspension vibratoire du discours, entre aboutissement et inachèvement. Dans le vers, l'hétérogénéité projette d'un instant à

⁶¹⁴ Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, op. cit., p. 205.

⁶¹⁵ Dans *La Parole singulière*, L. Jenny explique qu'un énoncé « se convertit en plan de figuralité » quand il crée une « mobilité de rapports internes, contraint de plus à des prolongements au-delà de lui-même. » (op. cit., p. 76).

⁶¹⁶ *Mon Murmure, mon souffle*, op. cit., p. 63. Le poème est intégralement cité à la page 76.

⁶¹⁷ *Entailles*, op. cit., p. 31.

⁶¹⁸ *Le Biais des mots*, op. cit., p. 95 : Pierre Chappuis décrit le poème comme étant « tout à la fois compact et disséminé, rien de plus que ricochets de mots, plutôt de vers liés plus ou moins à distance, ne pouvant point enjambrer l'écart non mesurable qui les sépare, n'ayant pas à le faire. ». Le concept d'enjambée nous permettra de revenir sur le phénomène de ricochet.

l'autre, tandis que l'écart typographique du dernier vers est incommensurable, renvoyant aussi bien à l'indétermination d'un laps temporel qu'à l'espacement d'un écho intérieur. Les dissensions exhibent à la fois le désir du locuteur de s'ajuster à la non-coïncidence des choses, et une sorte d'écart réflexif par rapport à l'énoncé précédent.

Le ressort principal de l'hétérogénéité antithétique réside très souvent dans la tension entre le nivellement accumulatif prédicatif et la stratification des positions énonciatives. Mais la mise en tension intéresse aussi l'homogénéisation paronymique et l'hétérogénéité sémantique :

Tempétueusement, beau temps.⁶¹⁹

Le détachement initial de l'adverbe, le heurt sémantique entre les deux prédications entrent en tension avec un glissement dû aux échos homographiques (temp-) et sonores ([tâ]). La dissension donne à voir un renversement consistant à sonder la justesse du décalage entre l'univocité d'une évocation météorologique (l'adverbe) et l'ambivalence d'une « météorologie du sentiment⁶²⁰ » (le groupe nominal). La contradiction permet d'exhiber l'authenticité d'une appréhension subjective de la beauté de l'étendue : le sentir du locuteur contredit le fonds commun de la langue et de ses représentations, mais, même par opposition, le sentir se nourrit du *topos* langagier. Et la beauté du décalage pointe aussi bien le « paysage brouillé » que le brouillage des mots, traversés de part en part par leurs éclats paronymiques. Le temps est tempétueux : la beauté a trait à une ardeur impétueuse.

Par ailleurs, ce sont les opérations de coordination qui génèrent des tensions discursives, car « coordonner, ce n'est pas ajouter du même », mais c'est « renoncer à l'un » et « ajouter de l'autre⁶²¹ » (C. Badiou-Montferran). La première occurrence privilégiée, l'amorce du poème « *Rebelle attendrie*⁶²² », présente l'avantage d'articuler plusieurs phénomènes :

Glisse, rebondit, se love et se précipite, rebelle attendrie, bouillonne, **ou** fuit, court, vole (*éperdue*) **ou** d'un coup se redresse quand elle ne se met pas à gémir, les reins cambrés à tournoyer, soudain caressante.

La conjonction copulative questionne la coïncidence de deux manières d'être dissemblables, mais l'hétérogénéité est relative. En revanche les deux alternatives⁶²³ initient de plus sensibles glissements, répondant aux réflexions de M. Deguy : « Il y a un usage du *ou*,

⁶¹⁹ *Entailles*, *op.cit.*, « Paysage brouillé », p. 9.

⁶²⁰ *De l'un à l'autre*, *op.cit.*, p. 202.

⁶²¹ Badiou-Montferran, Claire, « Coordonner : (qu')est-ce (qu') ajouter ? », in Authier-Revuz, Jacqueline (dir.), Lala, Marie-Christine (dir.), *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*, *op. cit.*, pp. 109-110.

⁶²² *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, p. 48. Nous soulignons.

⁶²³ Cette occurrence démarque un emploi particulier de la conjonctive. Nous retrouverons son emploi en étudiant la poésie de l'« hésiter sûr » (« Arbre ou troupeau au loin », *Entailles*, *op.cit.*, p. 62), en évoquant la vibration du même et de l'autre (« Brume ou buée », *Entailles*, p. 48), ou encore du glissement paronymique et thématique (« Futaie ou fouillis », *Entailles*, p. 64).

apposant si l'on veut, ni simplement disjonctif alternatif, ni conjonctif (collant) suturant, mais disjoignant », qui « maintient l'écart »⁶²⁴. À partir de la première occurrence, l'énumération ne s'enroule plus essentiellement autour de l'isotopie de la fluidité mais dérive vers l'animalisation et la personnification⁶²⁵. Suite à l'insertion parenthétique, la seconde alternative réoriente positivement le fil métaphorique : l'eau s'incarne sous les traits d'un corps féminin en proie à l'extase. Finalement, d'un décalage à l'autre, la cinétique énumérative s'avère spiraliforme : l'isotopie de l'extase (« gémir, les reins cambrés ») fait écho à l'affectivité amoureuse du participe parenthétique « éperdue » et à celle du participe « attendrie », si bien que le verbe *se lover* apparaît comme le nœud coulant de la ramification textuelle. Il initiait l'évocation de l'enroulement, de l'animalité, et de l'amour.

Le quatrième champ d'observation concerne la négation. Pour souligner l'étrangeté des états de choses, leur évidence irrecevable, l'auteur recourt aux propositions incidentes négatives. Ainsi, tel locuteur insiste sur le fait que c'est « la montagne elle-même, non la pluie » qui « vient » sur lui⁶²⁶. Mais, le travail le plus notable concerne la coordination des négations ainsi que l'emploi des tournures négatives corrélatives et comparatives qui subvertissent la logique discursive. Par exemple, la désignation des choses est mise en défaut au point que le propos procède négativement, en en creusant le manque : « Des arènes ? Pas plus que paroi, ni rempart pour ce qui est issu d'un cataclysme.⁶²⁷ », « N'est pas sol gelée ni...⁶²⁸ », ou encore « Poussière, non, / pas plus que grêle / ou neige.⁶²⁹ ». Dans chacun des énoncés, une chose est pointée comme étant positivement distincte, mais du fait de son étrangeté, elle impose une parole autre, un biais. Les dénégations forment une boucle autonymique* très particulière. Il ne s'agit pas tant de refuser la nomination que de dire l'impossible résolution de l'écart entre les mots et les choses et, ce faisant, d'ouvrir sur l'espace d'un entre-deux de « présence et absence du mot juste⁶³⁰ » (Pétillon-Boucheron). Le jeu des négations confirme les postulations de H. Meschonnic : « les mots ne sont pas faits pour désigner les choses. Ils sont là pour nous situer parmi les choses.⁶³¹ ». De fait, la négation figure, de la part du locuteur textuel, une circulation hésitante entre le dire et le voir. Au regard de l'auteur, les dissensions témoignent de la mise en relation kaléidoscopique entre les choses et les mots : « À la faveur de leurs associations tant propres que réciproques, mots et

⁶²⁴ Deguy, Michel, *La Poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*, op. cit., p. 101.

⁶²⁵ La personnification était esquissée dans le seul segment « rebelle, attendrie ».

⁶²⁶ *À portée de la voix*, op.cit., « Montagne invisible », p. 32.

⁶²⁷ *Dans la foulée*, op. cit., « Montagne amputée », p. 86.

⁶²⁸ *Un Cahier de nuages*, op.cit., p. 44.

⁶²⁹ *Pleines marges*, op.cit., « (cerisier en avril) », p. 44.

⁶³⁰ Pétillon-Boucheron, Sabine, *Les détours de la langue*, op. cit., p. 310.

⁶³¹ Meschonnic, Henri, *Célébration de la poésie*. Lagrasse : Éditions Verdier, 2006, p. 295.

choses, du coup, font l'objet d'une même découverte. ». Ainsi, les tensions antithétiques déjouent-elles la dichotomie entre le nouveau, le commun, l'oublié, le connu, l'irrévélé et l'informulable : « rien de reconnu ni d'inconnu, / de semblable ni de dissemblable.⁶³²».

Par comparaison avec les précédentes occurrences, les dissensions marquées par les décrochements typographiques des ponctèmes doubles (parenthèses et tirets) perturbent davantage la linéarité ; mais paradoxalement, ils subvertissent moins la logique discursive en créant un palier textuel subjacent.

Les insertions parenthétiques exhibent, par exemple, le déchirement qui porte le locuteur textuel à réagir à ses propres désirs. Dans le poème « *À vol d'oiseau*⁶³³ » (*À portée de la voix*), à l'injonction d'ancrer son regard (« vite, fixe-le [...] ») sur l'oscillation du « hangar » promis à disparaître avec le crépuscule, répond immédiatement le contrepoint de l'impuissance : « [...] (*Mais le flou !*) ». L'écho dialogique assouplit le heurt entre les deux énonciations. C'est également de manière autonymique que les décrochages parenthétiques travaillent la linéarité logico-discursive dans cet extrait du poème « *Étincelle* » :

[...] la neige comme mise en caisses, comme déposée dans des casiers à en bouteilles (*non*), dans une cave recrépie (*non, pas vraiment*).⁶³⁴

Par le biais de la stratification énonciative, le locuteur des énoncés parenthétiques engage une interlocution : il s'adresse à son autre, à la voix principale du locuteur textuel et, ce faisant, il prend à témoin le lecteur de la difficulté de dire, d'écrire. Mais, dans le passage cité, le cours phrastique n'est pas réorienté par le contenu parenthétique : après l'insertion liminaire, le déploiement métaphorique se prolonge par adjonction de compléments. Les décrochements ne sont pas « soudés », incorporés à la phrase principale mais sont simplement « couturés » : ils forment un corps autre, selon la terminologie de S. Pétilion-Boucheron⁶³⁵. En revanche, avec cet ultime segment parenthétique, le poème verse dans l'incertitude et l'inachèvement, le locuteur textuel congédie son discours, renvoyant dos à dos le dicible et l'indicible. Ce processus est indirectement éclairé par Émile Benveniste : « la négation est en quelque sorte constitutive du contenu nié, donc de l'émergence de ce contenu dans la conscience », le « discours peut prodiguer les dénégations, mais non abolir la propriété fondamentale du langage, qui est d'impliquer que quelque chose correspond à ce qui est

⁶³² *Distance aveugle précédé de L'invisible parole, op.cit., « Autre matin », p. 94.*

⁶³³ *À portée de la voix, op.cit., p. 37.*

⁶³⁴ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole, op.cit., « Étincelle », p. 95 (dernière phrase du poème).*

⁶³⁵ Voir dans le glossaire l'entrée points de suture*. S. Pétilion-Boucheron (dans *Les détours de la langue, op. cit., p. 238*) emploie la métaphore de la réaction phrastique qui nous paraît tout à fait appropriée à la poétique de la fluidité visée par P. Chappuis. Elle distingue par ailleurs deux types de suture : la couture quand la phrase ne cherche pas à intégrer les segments parenthétiques et la soudure quand l'élément décroché est rattaché à la phrase d'insertion, par reprise, ou grâce à l'accord par exemple (p. 206).

énoncé, quelque chose et non pas "rien" »⁶³⁶. Dans le passage, l'hétérogénéité vient suspendre l'évocation poétique.

Le jeu des dissensions implique aussi des va-et-vient entre les énoncés, suggérant l'existence d'un tissu interstitiel. Dans les poèmes en vers, les ponctèmes blancs sont particulièrement requis pour présentifier des choses et pointer entre elles des relations dynamiques :

aériennes

lac non feu

des braises

(leur contraire)

brillent dans l'herbe liquide [...] ⁶³⁷

Du fait de son détachement central sur la seconde ligne, l'adverbe s'autonomise. Typographiquement démarqué par les ponctèmes blancs, il prend valeur en lui-même : il figure comme un point d'équilibre, un foyer miroitant installé en lieu et place de la voyelle /o/ (n↔n). L'adverbe de négation matérialise une mise en relation entre les deux choses : il dissocie « lac » et « feu » mais les deux choses n'existent que d'être mises en rapport différentiel l'une par rapport à l'autre. Sans effacer la dualité des éléments, l'adverbe pointe, graphiquement et par homophonie, cette singulière configuration d'étendue qu'aucun nom ne pourrait recouvrir. L'impossibilité de nommer n'équivaut donc pas à une impossibilité de dire, d'écrire. Paradoxalement, la négation affirme la volonté de ne pas contredire la réalité labile des réflexions chromatiques qui transfigure les matières élémentaires. Dans le pénultième vers, le décrochement parenthétique ouvre un espace conversionnel qui opère de façon concurrente, c'est-à-dire de manière complémentaire et distincte tout à la fois, avec le foyer réfléchissant de l'adverbe. Sur un palier énonciatif et sur un espace typographique distincts, l'énoncé inséré fonctionne, graphiquement et sémantiquement, comme un principe de réversion entre deux visions. C'est un axe réverbérant des impressions labiles, inconciliables entre des désignations langagières qui ne doivent pas se superposer afin de ne pas assigner les choses à un certain type d'apparence. Les dissensions convertissent l'espace

⁶³⁶ Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale, I*. Paris : Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1966, p. 84. L'auteur prolonge les réflexions freudiennes sur le refoulement, nous avons déplacé les perspectives qui étaient les suivantes : « Ne voit-on pas ici que le facteur linguistique est décisif dans ce procès complexe, et que la négation est en quelque sorte constitutive du contenu nié, donc de l'émergence de ce contenu dans la conscience et de la suppression du refoulement ? Ce qui subsiste alors du refoulement n'est plus qu'une répugnance à s'identifier avec ce contenu, mais le sujet n'a plus de pouvoir sur l'existence de ce contenu. Ici encore, son discours peut prodiguer les dénégations, mais non abolir la propriété fondamentale du langage, qui est d'impliquer que quelque chose correspond à ce qui est énoncé, quelque chose et non pas « rien ». ».

⁶³⁷ *Décalages, op.cit.*, IV, 3, « (8 octobre, retrouvé) ».

textuel en un « plan de figuralité » (Jenny) proprement spéculaire, et poïétique car parfaitement équivalent à la surface kaléidoscopique de l'étendue.

Dans leur ensemble, les dissensions observées relèvent moins de l'indécision que de la volonté d'exhiber le corps à corps du locuteur⁶³⁸ avec la chair des mots : ce n'est pas le travail poïétique de l'auteur qui est donné à voir ; néanmoins, P. Chappuis montre un locuteur textuel engagé dans un rapport dynamique à la langue et aux mots. Les dissensions sont des figures des « Tâtonnements » de l'écriture : selon le poète, ces retouches sont « à regarder comme une épuration, comme autant d'approximations successives, d'ajustements toujours insuffisants⁶³⁹ ». Par ailleurs, elles répondent à une appréhension plus globale, spécifique à l'univers poétique de Pierre Chappuis :

Pas de négation (*rien, nul, aucun*, etc.) qui ne passe par l'affirmation ; de même, l'absence est une présence refusée, rongée, creuse, qu'un vide habite – anime ?-, définit.
De même le poème.⁶⁴⁰

Au travail sur les dissensions s'ajoute celui sur les modalisations. Le point commun est que les tensions créées ressortissent moins à l'incertitude auctoriale qu'à la volonté de montrer les articulations d'une dynamique textuelle opérant par écarts : Antoine Emaz ne s'y trompe pas, inventant l'expression « *hésiter sûr*⁶⁴¹ ».

2.1.1.2. La poïétique de l'« *hésiter sûr* » (A. Emaz)

La labilité entre possibilité, potentialité et irréalité a été abordée en première partie, aussi l'enjeu est-il présentement d'observer comment les processus de modalisation – le recours au conditionnel, l'oscillation entre le conditionnel et le présent, les tournures « À moins que », « peut-être » ou « comme si » – participent de la monstration du dynamisme et de la complexité textuels.

L'« or de l'incertitude⁶⁴² » (Reverdy) répond au/du caractère poïétique de la sensation et vient introduire du jeu dans la parole du locuteur textuel. Dans l'occurrence suivante, l'hétérogénéité logico-discursive est configurée par le geste discursif de la retouche, la modalisation de l'indétermination y est soulignée par les jeux d'échos phonétiques :

⁶³⁸ En tant qu'image du poète, pour reprendre la terminologie de la ScaPoLine.

⁶³⁹ *Le Biais des mots*, op.cit., p. 80.

⁶⁴⁰ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Négation », p. 99.

⁶⁴¹ Émaz, Antoine. *Cambouis*, op. cit., p. 156. Par cette formulation, l'auteur explique les enjeux de l'anaphore dans l'ouverture du poème « *Ash Wednesday* » de T.S. Eliot.

⁶⁴² Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II*, op. cit., *Main d'œuvre*, « *Grand caractère* », p. 313.

Hêtres, alisiers peut-être
pour scander
l'ondoisement de la crête.⁶⁴³

Dans le vers initial, le second segment exprime une irrésolution portant sur les essences arboricoles. L'indétermination pourrait sembler secondaire car elle ne met pas en cause l'expansion vibratoire des reliefs, mais elle revient à montrer le principe d'une poétique fondée sur le mimétisme dynamique. La retouche initiale, « alisiers peut-être », commande le déploiement vibratoire et sonore du premier vers, et de l'ensemble strophique : par la grâce des apparences, l'alisier « [peut-être] » hêtre, et par la grâce du glissement paronymique les « Hêtres » peuvent « [être] », et peuvent affleurer sur la « crête », même si celle-ci est ponctuée d'« alisiers ». La modalisation a donc pratiquement une portée autonymique* : entrant en vibration, les mots viennent s'ajuster à « l'ondoisement » du relief, les accidents de la parole répondent aux accidents du relief. En somme, pour entrevoir l'horizon de l'étendue et appréhender l'horizon de résonance du poème, il faut « tendre l'oreille » puisque tels sont les derniers mots du locuteur.

Par ailleurs, ce peut être l'anthorisme⁶⁴⁴ qui exhibe la vibration d'un déploiement textuel qui serait en prise avec la labilité météorologique de l'étendue :

Pays qu'une pluie maussade rétrécit, tombée de lourdes corniches.

...Rétrécirait, n'était le vent et, dans ses hachures, quelque oriflamme, lumineusement.⁶⁴⁵

Intéressons-nous spécifiquement à la tension entre le décrochement typographique, à celle entre les énoncés et à la reprise verbale qui opère comme une soudure* malgré la discontinuité textuelle. L'instabilité générée exhibe une conduction discursive ambivalente. Le tomber de rideau pluvieux, et typographiquement, le point, viennent escamoter l'étendue. Puis, alors même que le vent insuffle et éclaire l'étendue, s'instillent dans les points de suspension quelques prémices du fil textuel qui se renoue : les points rappelleraient les pointes de la découpe de l'étendard rougeoyant de lumière. De cette dissension dépend l'allure vibratoire du poème, le locuteur textuel montre qu'il « rejette au fur et à mesure la solidification inerte » de ce qui « vient d'être dit », et qu'il « ne vit plus à chaque instant que par la pointe décisive de [l]a tête chercheuse [du dire].⁶⁴⁶ » (J. Gracq).

⁶⁴³ *Entailles, op.cit.*, p. 24. Le poème est intégralement cité page 131.

⁶⁴⁴ Georges Molinié définit l'anthorisme comme une figure microstructurale qui consiste à faire se succéder deux notations qui se rectifient (Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Librairie générale française, Le Livre de Poche, 1997, p. 54).

⁶⁴⁵ *À portée de la voix, op.cit.*, « Air, eau, feu », p. 36.

⁶⁴⁶ Gracq, Julien, *En lisant, en écrivant*. Paris : José Corti, 1980, « Langue », p. 255. L'auteur évoque ici le maillage des phrases de Proust.

La portée de la turbulence figurale créée par la modalisation dépend du contenu de l'énoncé, et surtout de la détermination, ou de l'indétermination de ses relations avec l'énoncé pivot sur lequel il est censé porter. Prenons pour exemple ce poème extrait du recueil *Entailles* :

Pays effacé.

Non loin
– peut-être la rive –
flotte dans l'indistinct
un banc d'oiseaux.

Ne sera restauré,
plus tard,
que partiellement.⁶⁴⁷

La modalisation démarquée par les tirets trouble le déploiement logico-discursif parce que les rapports entre cet énoncé et les autres vers sont ductiles. Les tirets dessinent un espace textuel qui n'engage pas uniquement un repliement mais aussi un axe de mise en relation paradigmatique avec les autres énoncés. En elle-même, la modalisation ne fait que confirmer l'incapacité de l'énonciateur à se situer dans l'étendue. Mais, présentée par les tirets comme une interface miroitante suspendue « dans l'indistinct », la ligne de la « rive » correspond à l'effacement de la ligne d'horizon (ce que suggère le vers liminaire) et, « peut-être » encore au « banc d'oiseaux » qui « flotte », comparablement à un banc rocheux à peine élevé au-dessus de l'eau. Flottant typo-graphiquement au cœur de l'espace textuel, la « rive » dessine l'horizon d'une étendue que le lecteur devra « restaur[er] » par lui-même. Exhibée entre tirets, l'incertitude est le principe vibratoire qui fait vaciller l'ensemble textuel autour de la figure de la « rive » : le poète semble ainsi désigner la clef du fonctionnement textuel.

Qu'elles relèvent de dissensions ou de modalisations, les non-coïncidences discursives analysées exhibent les nœuds articulatoires du texte, bien plus qu'elles ne se rapportent aux notions d'ineffable ou d'indicible. Sur le plan typo-graphique et sur le plan logico-discursif, l'hétérogénéité textuelle fait voir comment le texte entre en résonance, en vibration, comment il se convertit en « plan de la figuralité » (Jenny). Les écarts participent de la construction d'une figure de locuteur textuel cherchant à « faire la part de ce qui se refuse à [lui]⁶⁴⁸ », sachant ménager la part « d'imprévu⁶⁴⁹ » qui commande sa relation aux choses et aux mots. Travaillant cette allure discursive, P. Chappuis montre que les mots ont « leur vie propre » et

⁶⁴⁷ *Entailles*, *op.cit.*, p. 70.

⁶⁴⁸ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *En désordre* », pp. 46-47.

⁶⁴⁹ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 66 : « Entre eux, l'imprévu règne comme les êtres. Leurs relations, elles-mêmes riches d'échos, de résurgences implicites demeurent insondables (l'insaisissable encore) inépuisables [...] ».

« refusent de n'être que des messagers purement et simplement assujettis à une fonction⁶⁵⁰ ».

En d'autres termes,

La poésie n'est pas autre chose que la conscience aiguë de semblable subversion à l'intérieur même du langage, de semblable défi au code, à la loi heureusement en défaut – préalablement à toute parole déjà – par mille biais, mille exceptions auxquelles la grammaire doit faire face.

Parmi les biais qui témoignent de la subversion, de la fragmentation et de l'hétérogénéité du flux discursif, il faut compter le ponctème blanc, non seulement comme un espace autre, mais aussi comme un espace où dire autrement.

2.1.2. Le dire hétérogène des ponctèmes blancs

*les intervalles entre les mots ne sont pas blancs
ce sont des presque mots des presque gestes
du plus que se taire
et du moins que dire*

(H. Meschonnic⁶⁵¹)

La notion de ponctème* est décisive, elle recouvre l'idée que les signes graphiques sont porteurs de significations, et que le sens du ponctème doit être envisagé à la fois par rapport aux mots, aux syntagmes, aux phrases et aux unités textuelles sur lesquelles il agit. En effet, le blanc est un ponctème qui participe du sens des unités de discours qu'il actualise. Michel Favriaud démontre encore que le ponctème blanc interagit avec les signes de ponctuation et que, si sa marque est unique, son intensité « résulte de deux facteurs : le nombre de faces blanchies du segment textuel et la dimension du blanc ». L'auteur distingue pour le ponctème blanc des « valeurs » principales : « la saillance » (le ponctème dessine des segments remarquables) et la liaison⁶⁵². D'une part le ponctème blanc œuvre à la fragmentation textuelle en écartelant graphiquement des unités textuelles, et d'autre part il détermine leur mise en relation alinéaire.

Partant, il y a lieu de considérer que le blanc parle avec le texte visible, lisible, de ce que (ne) disent (pas) les mots :

⁶⁵⁰ Cette citation, comme la suivante, sont extraites du livre *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 66.

⁶⁵¹ Meschonnic, Henri, *Nous le passage*. Lagrasse : Verdier, 1990, pp. 32-33. Cité par Serge Martin, dans l'article « Henri Meschonnic. Le rythme du poème dans la vie et la pensée (première partie) », in *Le français aujourd'hui*, volume 137, n° 2, 2002, p. 125.

⁶⁵² Favriaud, Michel, *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, *op. cit.*, « Conclusions », pp. 257-266.

Il est entre des paroles, *du côté de la parole*, plus que son contraire, bien qu'on l'y oppose. Un silence n'est pas l'absence de langage.⁶⁵³

Les blancs qui entrouvrent le corps du poème font signe vers son intériorité, ils parlent de la « nécessité qui sans relâche fait, et défait, le poème⁶⁵⁴ » (Du Bouchet). Le ponctème blanc peut être considéré comme un nœud cinétique où se déterminent souterrainement les positions et dispositions du locuteur⁶⁵⁵. Pour P. Chappuis, le blanc est à la fois un lieu de scission et de traversée, il est un « temps mort accepté comme tel⁶⁵⁶ », un « sas⁶⁵⁷ », un « appel d'air⁶⁵⁸ ». D'ailleurs, même s'il n'était qu'un suspens, le blanc ferait sens⁶⁵⁹. Mais, pour emprunter de nouveau les mots d'A. du Bouchet, le muet du blanc est, pour le locuteur textuel, pour le lecteur aussi, « voix attendue, figure de la voix / sans voix / le support de la voix⁶⁶⁰ ».

Les commentateurs de la poésie chappuisienne ont mis en évidence l'importance des ponctèmes blancs et des marges qui enveloppent le texte, que ce soit Michel Collot⁶⁶¹, Isabelle Chol, Pierre Voélin et Sylviane Dupuis⁶⁶², Antonio Rodriguez⁶⁶³, Éric Duvoisin⁶⁶⁴, Ariane Lüthi⁶⁶⁵, et Arnaud Buchs⁶⁶⁶. Pour les uns et les autres, l'espacement du poème sur la page correspond à la mise « en scène [de] la fragmentation textuelle⁶⁶⁷ », à la monstration de la lutte entre l'écriture et ce qui la nie⁶⁶⁸, au fractionnement de l'unité du paysage⁶⁶⁹, au lien

⁶⁵³ Dans *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage* (*op. cit.*, p. 304), Henri Meschonnic répond à l'interrogation suivante : « Est-il légitime d'identifier le blanc au silence ? ».

⁶⁵⁴ Du Bouchet, André, *Matière de l'interlocuteur*. Saint Clément de rivièrre : Fata Morgana, 1992, p. 39.

⁶⁵⁵ Cette même idée est développée par Henri Madiney au sujet de Du Bouchet dans *Art et existence, op. cit.*, « Les blancs d'André du Bouchet », pp. 213-228. Le philosophe conçoit le blanc comme le lieu d'un écart où la parole peut advenir.

⁶⁵⁶ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Sas », pp. 39-40.

⁶⁵⁷ *Ibidem*.

⁶⁵⁸ *Ibidem*, « Blanc », p. 72.

⁶⁵⁹ Il est, pour Henri Madiney, un lieu de la participation, une « plage d'évidence », un écart entre soi et ce qui enveloppe (*Art et existence, op. cit.*, « Les blancs d'André du Bouchet », p. 218).

⁶⁶⁰ Du Bouchet, André, *Annotations sur l'espace*. Saint Clément de rivièrre : Fata Morgana, 2000, p. 27.

⁶⁶¹ Collot, Michel, « Édifier les débris » (Introduction), in *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps, op.cit.*, pp. 7-20.

⁶⁶² Dupuis, Sylviane. « Märchenbilder, « Soustrait au temps » par Pierre Chappuis », in *Écriture*, n° 34, Lausanne, hiver 2000, pp. 199-202.

⁶⁶³ Rodriguez, Antonio, « Suivre la foulée. L'abouti et l'inachevé chez Pierre Chappuis », in A. Buchs (dir.) ; A. Lüthi (dir.), *Présences de Pierre Chappuis, op. cit.*, pp. 19-26. (Au sujet de *Dans la foulée*).

⁶⁶⁴ Duvoisin, Éric, « Le lyrisme de la réalité dans *Un Cahier de nuages de Pierre Chappuis* », in Rodriguez, Antonio (dir.), *Poésie contemporaine et tensions de l'identification*. Lausanne : Archipel, 2008, pp. 137-154.

⁶⁶⁵ Ariane Lüthi, Ariane, *Revue de Belles Lettres*, n° 1/2, 2010, « Compte rendu de lecture de *Comme un léger sommeil* », pp. 317-320.

⁶⁶⁶ Buchs, Arnaud, « Pierre Chappuis : un poète dans les marges », *Versants* n° 35, 1999, p. 79-90. (Au sujet de *Pleines marges*).

⁶⁶⁷ Chol, Isabelle, « Énoncés fragmentés et systèmes ponctuels : l'exemple de Pierre Chappuis », in *Le Discours et la Langue*, 2011, n° 3, p. 138.

⁶⁶⁸ Voélin, Pierre, « Parole de nuées, *Un Cahier de nuages* par Pierre Chappuis », in *Écriture*, n° 34, Lausanne, hiver 2000, pp. 202-204.

⁶⁶⁹ Buchs, Arnaud, « Compte-rendu de lecture de *Pleines marges* », in *Écriture*, n° 51, printemps 1998.

métaphorique « entre le papier vierge et l'horizon du paysage »⁶⁷⁰, et conséquemment à la conscience de l'espace qui entre en jeu entre les choses⁶⁷¹.

Questionner les significations du ponctème blanc suppose de considérer que le blanc n'est pas simplement « de l'espace inséré » dans un poème mais « un morceau de sa progression » (Meschonnic). La démarche consiste donc à interroger « la part visuelle »⁶⁷² de leur dire, et cette part ne peut être déterminée qu'en analysant la manière dont le ponctème met en relation les segments textuels qu'il a démarqués. Les occurrences seront abordées selon que les ponctèmes blancs participent plutôt des « intermittences du vivre-écrire⁶⁷³ », de l'interaction entre la parole du locuteur et le cours des choses, ou enfin, de variations de vitesse.

2.1.2.1. Les « intermittences du vivre-écrire » (H. Meschonnic)

Le ponctème blanc est de nature rythmique, la typographie « signale que le poème est un rythme organisateur⁶⁷⁴ », note H. Meschonnic. Le blanc renvoie à l'intériorité d'un locuteur qui, dans le jeu du rapport aux choses et à l'écriture, s'anéantit ponctuellement.

Ainsi, dans « (*bousculade*)⁶⁷⁵ » (*Pleines marges*), le ponctème correspond à une déchirure, à un cillement peut-être, pendant lequel l'étendue en profite pour s'éclipser :

La plaine sous un amas de brume ;
le regard tranché par la bise.

Alentours en fuite.

Le ponctème qui espace les deux unités textuelles est un « sas » exemplaire, « répond[an]t à une sorte de vide (vide intérieur encore) dans lequel le temps ne serait plus marqué. »⁶⁷⁶. Il suffit de comparer l'occurrence avec un extrait du poème « *Sombre et touffu*⁶⁷⁷ » (*Dans la lumière sourde de ce jardin*) pour vérifier⁶⁷⁸ que la valeur du ponctème varie en fonction de ses interactions avec d'autres signes graphiques :

⁶⁷⁰ Collot, Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, op. cit., « Dans les marges du paysage. Pierre Chappuis », p. 365. Le poème « (*encore dans l'ombre*) » (*Décalages*, op.cit., II, 10) est représentatif de cet horizon : « chemin forêt / blanc traversé de blanc // également / distance, écho blanc ».

⁶⁷¹ Dans « Une Poétique de l'entre-deux » (in A. Buchs (dir.) ; A. Lüthi (dir.), *Présences de Pierre Chappuis*, op. cit., p. 28), Sylviane Dupuis fait référence à *De l'un à l'autre*, op.cit., p. 91.

⁶⁷² Meschonnic, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 304.

⁶⁷³ *Ibidem*.

⁶⁷⁴ *Ibidem*.

⁶⁷⁵ *Pleines marges*, op.cit., p. 11.

⁶⁷⁶ *La Preuve par le vide*, op.cit., pp. 39-40.

⁶⁷⁷ *Dans la lumière sourde de ce jardin*, op.cit. pp. 13-14.

⁶⁷⁸ Nous faisons référence aux conclusions de Michel Favriaud (dans *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, op. cit., 2014) au sujet du fonctionnement du ponctème blanc.

Le regard même s'y égratigne.

Maniaque [...], mon instance à poursuivre un dénombrement qui n'aboutira pas.

Le tiret long tranche le ponctème blanc, supposant une syncope plutôt qu'un cillement ou qu'une respiration. L'écart parle d'un changement de position de la part du locuteur : la blessure du « regard » est présentifiée, elle est ponctuelle, souffle la parole ici et maintenant, mais après la disjonction syncopée, le locuteur affirme une ardeur constante et réitérée. La disjonction exhibe une rupture discursive, mais parle d'une logique subjacente, d'une discontinuation poétique.

Uniquement à l'œuvre dans « *Barque ou gondole*⁶⁷⁹ » (même recueil), l'interaction entre les ponctèmes blancs, la double barre oblique enserrant les points de suspension et le tiret long marque une glissée progressive dans le dessaisissement :

Irrésistiblement, rien.

/.../

Si le second ponctème blanc exhibe une syncope intégrale marquée par le tiret, le premier ponctème engage visiblement une traversée du « rien », un glissement et un vacillement jusqu'à une moindre tension vers la parole. Inégaux quand bien même ils ont la même largeur, les ponctèmes blancs parlent de la proximité ou de l'éloignement du locuteur dans le corps même du texte.

À propos d'*Un cahier de nuages*, Pierre Voélin a insisté sur l'allure labile de cette parole qui se présente en lutte contre ce qui l'oblitére⁶⁸⁰. Sa remarque peut être élargie à l'ensemble des recueils du poète, car le ponctème blanc répond souvent à des énoncés indiquant « une voix qui se brise⁶⁸¹ ». Dans *Entailles*, ou dans *Comme un léger sommeil*, les ponctèmes blancs déploient graphiquement, textuellement le retentissement silencieux de la blessure (« Telle, coupée, la parole.⁶⁸² » ; « telles qu'aucun mot⁶⁸³ ») ; ils parlent de la dilatation vibratoire d'une parole affleurant la page alors que les énoncés verbaux ne peuvent que dire le lieu d'une altération.

⁶⁷⁹ Dans *la lumière sourde de ce jardin*, *op.cit.* pp. 15-16.

⁶⁸⁰ Voélin, Pierre, « Parole de nuées, *Un Cahier de nuages* par Pierre Chappuis », in *Écriture*, n° 34, hiver 2000, pp. 202-204.

⁶⁸¹ Dans *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 134, Pierre Chappuis cite Marina Tsveteava.

⁶⁸² *Entailles*, *op.cit.*, p. 26.

⁶⁸³ *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, p. 33.

Dernièrement, prenant appui sur « *Méandres et vallonnements...*⁶⁸⁴ » (*Soustrait au temps*), nous voulons montrer comment les interactions entre les ponctèmes blancs et les autres signes typographiques manifestent les spasmes de la parole :

Adieu...

La plaine, tout le pays et déjà, dans le ciel, les premières lueurs.

Adieu.

*

... toute parole bue, au faite de la nuit, encore et encore, tendre l'un vers l'autre.

Les divers ponctèmes blancs se colorent de significations différentes. Le premier ponctème blanc interagit avec les points de suspension : il suppose une respiration, un temps de latence, conduit la voix, qui resurgira avec la reprise « Adieu », après l'astérisque, s'il s'agit du même fil vocal. Comme le second ponctème, il suppose une relation entre la voix qui désire prendre congé et celle qui se trouve comme appelée par la lumière. Quant au troisième ponctème, il interagit avec l'astérisque : le locuteur a cherché plus profondément l'aspiration qui le ramène à la « parole » comme à la soif de « l'autre », l'élan qui mène au désir des mots. C'est pourquoi Henri Maldiney peut affirmer que le blanc parle à la fois de l'« affleurement, dans l'écriture, des ressources de la parole » et de la manière dont le locuteur « rencontre » le monde⁶⁸⁵. Pierre Chappuis explique parallèlement que le ponctème blanc est « à prendre comme l'équivalent de fonds baptismaux, répondant à une sorte de vide intérieur »⁶⁸⁶.

2.1.2.2. *Les ponctèmes parlant des dynamiques relationnelles entre le locuteur et le cours des choses*

Les ponctèmes blancs mettent en œuvre la tenue instable du poème, cette tenue étant subordonnée à la possibilité de faire écart dans la langue. De fait, l'équilibrage textuel n'a de sens qu'affronté au cours des choses ou à leur désordre, leur volatilité. Le dire des ponctèmes est autre car il parle en creux d'« élasticité », d'« échos » et de « distances intérieures »⁶⁸⁷.

Premièrement, les ponctèmes blancs font voir que l'assise du poème et sa dynamique reposent sur presque rien. De fait, dans le recueil *À portée de la voix* par exemple, ils participent de la « *Démarcation de l'incertain* » :

⁶⁸⁴ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps, op.cit., « Méandres et vallonnements... »*, p. 56.

⁶⁸⁵ Maldiney, Henri, *Art et existence, op.cit.*, « Les blancs d'André Du Bouchet », p. 214

⁶⁸⁶ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Sas », p. 40.

⁶⁸⁷ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, p. 120.

Pour quel partage, cette ligne à peine tracée, droite qui ne dévie pas, ce coup de ciseaux donné à l'aveugle par une main sûre ?

Lac, brume ; de déchirure, aucune.

Peut-être ne fut aucun voilier. Peut-être n'eut pas lieu.⁶⁸⁸

Les ponctèmes blancs rendent visible un déploiement textuel centripète et exhibent la négativité des deux dernières lignes faisant justement retentir l'absence de la « ligne » d'abord évoquée. Les ponctèmes blancs démarquent des segments discursifs structurant le poème, mais tout en mettant en évidence un « partage » à l'aveugle. Ils sont le lieu d'un miroitement réflexif singulier, d'une forme de mise en abyme graphique paradoxale : leur ligne affirme l'absence d'entaille dans l'étendue.

Par ailleurs, les ponctèmes blancs viennent définir dans le texte une ouverture respiratoire parlant de la manière dont le locuteur appréhende sa relation à l'étendue. À cet égard, il faut insister sur les fréquentes interactions entre les ponctèmes blancs et les connecteurs spatiaux qui structurent le déploiement textuel de manière à faire écho aux démarcations de l'étendue et de façon à dessiner l'entre-deux spatio-temporel où se positionne le locuteur⁶⁸⁹. À partir du poème « *À contre-jour*⁶⁹⁰ » (*Comme un léger sommeil*), nous avons montré comment le ponctème blanc, encadré par des unités textuelles associées aux couples de déictiques (*ici et là, ici et en contrebas, là et au-delà, haut, au-dessus, au large, de l'autre côté, au loin ou plus loin*⁶⁹¹) pouvait correspondre à l'insufflation du vent, au souffle du Vide médian*⁶⁹². Le ponctème articule la respiration du vide et du plein, de manière d'autant plus manifeste qu'il constitue un axe « d'échange » entre la densité de l'obscur, et l'allègement de clarté et qu'il dissocie deux parts en l'étendue, et deux parties textuelles noires sur la page blanche. Dans ce type d'occurrence, le dire du ponctème est bien autre, ni implicite, ni explicite. Sa portée graphique est transparente mais pour autant il ne représente pas l'étendue de manière iconique et, par ailleurs, il renvoie à une esthétique culturelle autre.

⁶⁸⁸ *À portée de la voix, op.cit.*, « Démarcation de l'incertain », p. 42.

⁶⁸⁹ Cf. *supra*, *Dans l'intervalle labile, au cœur de l'étendue*, p. 65 sqq.

⁶⁹⁰ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, « À contre-jour », p. 38.

⁶⁹¹ L'expression « en contrebas » figure par exemple dans *Entailles*, pages 27 et 63 ; « en bas », dans *Décalages* IV, 2 ; « au-delà », dans *À portée de la voix*, p. 24 ; « haut » dans *Entailles*, p. 5, dans *À portée de la voix*, p. 10, dans *Mon Murmure, mon souffle*, p. 44 ; « au-dessus » dans *Entailles*, p. 57, dans *À portée de la voix, op.cit.*, p. 10, ou encore dans *Mon Murmure, mon souffle*, p. 45 ; « au large » dans *À portée de la voix*, p. 39 ; de « l'autre côté » dans *Décalages*, I, 9 et III, 9, et III, 11 ; « au loin », dans *Entailles*, p. 67 ; dans *Mon Murmure, mon souffle*, p. 13 et 57, *Dans la foulée*. Paris : José Corti, 2007, p. 56, *D'un pas suspendu*, p. 31, *Décalages*, IV, 11 ; « plus loin » dans *D'un pas suspendu*, pages 31 et 51, dans *Mon Murmure, mon souffle*, p. 57.

⁶⁹² P. Chappuis fait lui-même référence à l'esthétique orientale dans *Un Cahier de nuages, op.cit.*, p. 14 et 41 ; dans *Le Lyrisme de la réalité, op.cit.*, pp. 19-20 ; ou encore sur la quatrième de couverture du recueil *Entailles*.

Le ponctème blanc est également le lieu d'un accomplissement muet, comme le montre le poème « *Un pas inégal*⁶⁹³ » (*À portée de la voix*) :

[...] Presque à portée de la main, le soleil, de l'autre côté, vient ébouriffer la lisière.

Là où, lèvres desserrées, nulle voix...

Entre deux, dans la clairière, la terre à nu est comme de la lumière aux éclats étouffés, grumeleuse à force de sécheresse, infranchissable.

Les ponctèmes blancs enveloppent le dire autre, latent, cette absence de parole dont fait état l'énoncé médian. Ils manifestent l'existence et la résonance de ce dire silencieux, de même qu'ils font voir cet espace intervallaire autre, à la fois au cœur du monde et à sa frontière : les ponctèmes œuvrent de manière dynamique, parlant de cette distance qui est proximité, de cette distance aveugle* que l'espace du poème contribue à instaurer.

Les blancs démarquent des aires spatio-temporelles, des intervalles à habiter ou à traverser, mais ils peuvent aussi exhiber un glissement insensible. Prenons l'exemple du poème « (*sans date*)⁶⁹⁴ », extrait du recueil *Décalages* :

tapie dans les haies
subrepticement
d'un fourré l'autre

la nuit, insaisie
luit comme une eau

(cette nuit-ci)

plus loin, vastement

Les ponctèmes blancs fragmentent le texte à chaque fois que l'expansion nocturne se dérobe de l'aire où elle pouvait être située : d'abord, elle se faufile entre les buissons, puis elle coule fluidement, puis se déporte « plus loin » et s'étale. Il semble donc que les ponctèmes blancs parlent de la nécessité pour l'écriture de glisser d'une « insaisie » à l'autre, et ce jusqu'à ce que la distance entre l'eau nocturne et le locuteur devienne trop importante. Les ponctèmes donnent à voir le battement entre proximité et distance aux choses, ils parlent en quelque sorte de ce qui échappe au maillage textuel qui se distend. De fait, si l'énoncé parenthétique embrasse un instant, un ici-maintenant, cet instant est comme suspendu au dessus du vide, tandis que le texte se prolonge. Dans *La Preuve par le vide*, l'auteur emploie la métaphore du tamis : elle éclaire indirectement sur ce qui est en jeu dans les blancs :

N'a vie, n'a véritablement de sens – pressenti – que ce qui ne reste pas au fond de nos tamis. [...] Plus le tamis est fin, plus a de prix ce qu'il laisse passer.⁶⁹⁵

⁶⁹³ *À portée de la voix*, *op.cit.*, « *Un pas inégal* », p. 12. Le poème a déjà été évoqué, cf. *supra*, p. 66.

⁶⁹⁴ *Décalages*, *op.cit.*, III, 9, « (*sans date*) », (n.p.).

Selon cette perspective, les ponctèmes blancs valent parce qu'ils parlent de cette vie qui échappe aux filets textuels.

2.1.2.3. Les ponctèmes parlent des tensions de durée, des distances intérieures

L'expression de « tensions de durée » est empruntée à Bergson, mais pour nous, elle recouvre l'idée que « le temps impliqué n'est pas une simple extension temporelle ni même une durée » (Maldiney⁶⁹⁶). Commentant les indices temporels (verbes et adverbes) et leurs discordances, Antonio Rodriguez⁶⁹⁷ rappelle que, « Loin de l'horizontalité de la chronologie, le temps se charge de degrés, de rétentions, de protentions »⁶⁹⁸ et conséquemment que la « relation à l'instant se trouve dédoublée »⁶⁹⁹. En cela, il s'accorde aux remarques de Michel Collot⁷⁰⁰ qui considère l'instant comme un foyer de convergence des perspectives temporelles, et comme une échappée hors du temps. Lucie Bourassa⁷⁰¹ questionne également les rapports entre les flux temporels et le rythme poétique, en précisant que le déploiement textuel a trait « à une forme dans le temps⁷⁰² » :

On peut se représenter partiellement cette configuration comme une distribution spatiale (mais elle excède la spatialité en tant qu'elle n'est pas statique, en tant qu'elle se produit dans un « flux »), comme une dynamique de rapports entre des points qualifiés, des groupements et des intervalles.⁷⁰³

Parallèlement, dans *Le vers libre*, Michel Murat convient de ce que la ponctuation blanche, « par l'opposition du compact et du dispersé, du plein et du vide⁷⁰⁴ » crée des effets

⁶⁹⁵ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Tamis », pp. 52-53.

⁶⁹⁶ Maldiney, Henri, *Regard, parole, espace*, op. cit., « L'esthétique des rythmes », p. 160.

⁶⁹⁷ Rodriguez, Antonio, « Suivre la foulée. L'abouti et l'inachevé chez Pierre Chappuis », in Buchs (dir.) ; A. Lüthi (dir.), *Présences de Pierre Chappuis*, op. cit., pp. 19-26.

⁶⁹⁸ Ces termes sont employés par A. Rodriguez et par L. Bourassa qui rappelle le sens défini par Garelli dans *Le recel et la dispersion*, Paris, Gallimard, 1978, p. 94 : « Garelli explique ainsi la différence entre ce « point source » et l'instant : « Le "point source", comme l'a fort bien vu Husserl, n'est donc pas un instant élatique, fermé sur lui-même, mais un point d'ouverture formant rupture avec le silence et se prolongeant immédiatement en un système de "protentions" et de "rétentions" qui ne sont rien d'autre que les vibrations du temps se mouvant. » (Bourassa, Lucie, *Rythme et Sens*, op.cit., p. 97). Dans le cadre de l'analyse des écarts textuels attendant à la temporalité, protension et rétention seront avant tout abordées en rapport avec le jeu des connecteurs qui projettent vers l'à-venir, vers l'antériorité ou bien encore vers un suspens comme hors du temps. La dimension rétentionnelle des rimes ou des reprises lexicales ne sera pas abordée car elle ne permet pas de mettre clairement en évidence la netteté de l'écart textuel travaillé par Pierre Chappuis.

⁶⁹⁹ Rodriguez, Antonio, « Suivre la foulée. L'abouti et l'inachevé chez Pierre Chappuis », dans *Présences de Pierre Chappuis*, op. cit., p. 25.

⁷⁰⁰ Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., « Extases du temps, temps de l'extase », pp. 45-76.

⁷⁰¹ Bourassa, Lucie, *Rythme et Sens : des processus rythmiques en poésie contemporaine*. op. cit. Lucie Bourassa s'appuie également sur les analyses de Michel Collot.

⁷⁰² *Ibidem*, p. 71.

⁷⁰³ *Ibidem*, p. 71.

⁷⁰⁴ Murat, Michel, *Le Vers libre*, op. cit., p. 181.

de rythmes visuels « susceptibles d'être interprétés analogiquement comme des variations de vitesse, de densité ou d'intensité », comme « des effets de suspension et de relance⁷⁰⁵ ».

Mettant en regard ces approches convergentes, il s'agira de montrer comment les ponctèmes blancs exhibent des « intervalles » et des « points qualifiés » (Bourassa), ponctuent le cours des choses et comment ils suggèrent des changements « des variations de vitesse » (Murat). Les « points qualifiés » correspondent souvent aux connecteurs temporels en amorce des unités textuelles, et les tensions de durée se rapportent principalement à la projection, à la rétrospection et au suspens. Ainsi les ponctèmes marquent les nœuds cinétiques du temps qui « ne se connaît que par contrastes⁷⁰⁶ », qui ne peut être « mesuré [que] par la sensation de l'écart⁷⁰⁷ », et qui se donne à ressentir d'abord comme vitesse⁷⁰⁸ (Valéry).

Les ponctèmes exhibant la précipitation des choses et parlant d'un mouvement de projection

Les ponctèmes blancs engagent des effets de vitesse, en particulier quand ils exhibent une clause exprimant la précipitation des états de choses. Le plus souvent, le ponctème interstrophique interagit avec un adverbe temporel pour accroître l'évocation de l'écart⁷⁰⁹. Nous réservons pour le chapitre suivant, l'analyse des variations de *tempo* au sein même de l'unité strophique ou du paragraphe.

À l'appui du poème « (*ciel ouvert*)⁷¹⁰ » (*Pleines marges*), déterminons quel type de « distance intérieure⁷¹¹ » manifeste le ponctème interstrophique :

Premier sur la hauteur
se déploie
un éventail de flammes.

Bientôt partout même embrasement.

Le ponctème donne à voir un déploiement textuel centrifuge⁷¹² et un glissement spatio-temporel. Le détachement graphique du dernier vers correspond soit à un laps, à une sorte d'ellipse, soit à un mouvement intérieur du locuteur textuel qui se projette dans un futur

⁷⁰⁵ *Ibidem*, p. 294.

⁷⁰⁶ Valéry, Paul, *Cahiers, I, op. cit.*, « Temps », p. 1320.

⁷⁰⁷ *Ibidem*, p. 1330.

⁷⁰⁸ *Ibidem*, p. 1365 : « La notion de *vitesse* précède celle de *temps* ».

⁷⁰⁹ Comme par exemple avec les clauses suivantes : « Soudain partout au sol / - explose le jour, vole en éclats ! – » (*Mon Murmure, mon souffle, op. cit.*, p. 68) ; « Sur nous déjà, pas à pas, / l'obscur » ou « Déjà les lévriers de l'aube / au fond de la combe / bondissent » (*Pleines marges, op. cit.*, pages 22 et 74) ; « Déjà se dilue dans l'éloignement du rêve. » (*À portée de la voix, op. cit.*, p. 9) ; « Presque aussitôt « Tout se déchire », à la saignée de l'horizon. » (*Entailles, op. cit.*, p. 37).

⁷¹⁰ *Pleines marges, op. cit.*, p. 30.

⁷¹¹ *Le Biais des mots, op. cit.*, p. 99. Dans le poème, le temps devient « distance intérieure ».

⁷¹² André du Bouchet emploie l'expression au sujet de Reverdy (« Envergure de Reverdy », in *Aveuglante ou banale, op. cit.*, p. 52) pour commenter le détachement d'énoncés hors de la « masse » textuelle principale.

imminent. Mais à cette anticipation succède, sans nul heurt apparent, le résultat d'un flamboiement déjà advenu « partout ». La parole est comme prise de vitesse par l'« embrasement » désiré. Le ponctème blanc permet d'entrevoir une dynamique intérieure qui articule la « profondeur de l'impatience et la verticale patience confondues⁷¹³ » (Char). En substance, ce ponctème parle de la mise en œuvre, de la mise en page de la sensation du temps telle que l'interroge Valéry, pour qui « Le temps [est] distance intérieure.⁷¹⁴ » :

Puisque les choses changent, c'est donc qu'on ne les perçoit qu'en partie. On appelle temps cette partie cachée, toujours cachée, de toute chose.⁷¹⁵

Pour partie, les ponctèmes blancs exhibent cette distance intérieure, incommensurable, ils convertissent cette sensation en une cinétique textuelle. Ce qu'ils donnent à voir, c'est une tension comparable à ce que P. Valéry recouvre sous la notion des « retards » :

Ce qui est (déjà) n'est pas (encore) – voici la Surprise.
Ce qui n'est pas (encore) est (déjà) – voilà l'Attente.⁷¹⁶

Quand les ponctèmes blancs exhibent des mouvements d'anticipation de la part du locuteur, ils interagissent notamment avec un passage au futur de l'indicatif. Leur dynamique parle du changement de disposition d'un locuteur⁷¹⁷ qui se tend vers l'à-venir, et parfois vers l'abîme. Dans le poème « *Cassure claire*⁷¹⁸ », la clausule engage un contraste radical. Dans les sombres déchirures du relief, « brille » à peine la rayure lumineuse, de l'aube :

Autre, dans les débris de l'ombre

Dans le futur, explose.

La disjonction textuelle opérée par le ponctème blanc contribue tout à la fois à lier et délier l'à-venir et le présent. Dans le premier énoncé, l'altérité de l'aube ne concerne que le présent tandis qu'après le ponctème, son altérité est aussi d'ordre temporel : l'anticipation du « futur » verse du côté de l'actualisation (le verbe est conjugué au présent) ; ou bien le locuteur, en attente, se trouve débordé par le surgissement labile de l'aube. Pour reprendre les

⁷¹³ Char, René, *Œuvres complètes, op. cit., La parole en archipel*, « *Nous tombons* », p. 404.

⁷¹⁴ Valéry, Paul, *Cahiers, I, op. cit., « Temps »*, 1265.

⁷¹⁵ *Ibidem*, p. 1300.

⁷¹⁶ *Ibidem*, p. 1290.

⁷¹⁷ Parfois le changement de disposition embrasse le point de vue du locuteur et la labilité des choses, comme dans « *Toute lenteur* » (*À portée de la voix, op.cit.*, p. 45). Le blanc intervallaire est le lieu d'un revirement. Les derniers mots de la première unité insistent sur le caractère mourant d'une eau « privée d'avenir. ». Le ponctème met en évidence un déplacement puisque la seconde unité commence par « Retrouvera plus loin quelque éclat [...] ». ».

⁷¹⁸ *Moins que glaise, op. cit.*, p. 72.

mots de Valéry, le ponctème exhibe cette tension, cette « distance intérieure » que crée l'attente, et qui fait que « [c]e qui n'est pas (encore) est (déjà)⁷¹⁹ ».

Mais si le blanc visible est toujours ressemblant, les ponctèmes interstrophiques parlent différemment, ils servent aussi à révéler un mouvement de ressaisie.

Les ponctèmes révélant une propension au détachement réflexif

Le blanc interlinéaire vient aussi exhiber une distance intérieure, une déchirure dans la conscience. La page liminaire du poème « *Pommier impudique*⁷²⁰ » présente un premier type d'écart induit par une association d'idées et un changement de point de vue de la part du locuteur textuel :

Cendre (*mais ces festons, ces guirlandes dans les branches, piquées de rose ?*), cendre comme une buée, une poussière sur le pays, sur le verger entourant la maison.

Autrement resplendissaient les cerisiers.

Le ponctème fait remonter des zones subjacentes de la conscience une pensée autre, il met en jeu un frottement de temporalités avant que la textualité ne dise les différences (l'« [a]utrement ») entre les « cerisiers » et le « p]ommier impudique », entre un ici-maintenant présentifié par les démonstratifs parenthétiques et un autrefois indéterminé.

Marquant le déplacement discursif, le ponctème blanc engage des mouvements spécifiques dans les dernières unités textuelles du poème. Il exhibe en particulier la distance intérieure qui mène le locuteur à se retourner sur ce qui a été éprouvé. Ainsi, au terme du poème « *À pas de loup* », le locuteur embrasse, apprécie l'improbable ravissement poétique, pour envisager le retour à une temporalité non poétique⁷²¹ :

... comme si – aveuglement, à pas de loup – comme ayant bénéficié d'un temps d'arrêt, d'un creux dans la durée.⁷²²

Or, le « creux dans la durée » sur lequel l'énoncé se retourne directement, c'est en premier lieu le ponctème blanc duquel émergent les points de suspension. Le mouvement rétrospectif peut se redoubler, comme dans le poème « *Entrée dans l'hiver*⁷²³ » où le locuteur évoque le déploiement caressant des reliefs. Focalisons-nous sur la dernière unité textuelle intermédiaire :

⁷¹⁹ Valéry, Paul, *Cahiers, I, op. cit.*, « Temps », p. 1290.

⁷²⁰ *Dans la foulée, op. cit.*, p. 13.

⁷²¹ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Sas », p. 40 : aux yeux de l'auteur, la ponctuation blanche et les marges forment des « sas assurant le passage du non poétique (duquel quotidiennement se relever) au poétique (quelle notion plus vague dépourvue de preuve ?) ».

⁷²² Dernière phrase du poème « *À pas de loup* » (*Dans la foulée, op. cit.*, « *À pas de loup* » p. 126).

⁷²³ *Dans la lumière sourde de ce jardin, op.cit.* pp. 46-47.

Brève fut notre traversée par les hauts.

La neige inégalement logée ; l'éventail du jour.

Par rapport à la compacité des unités textuelles précédentes, le ponctème vient mettre en évidence un essoufflement de la parole, ainsi qu'une volonté d'embrasser la traversée textuelle par le biais d'un déplacement, d'un regard rétrospectif. Dans le premier énoncé, le locuteur implique le lecteur dans une appréciation double, et sur l'étendue parcourue, et sur la « traversée » du poème. Quant au dernier énoncé, il subsume les évocations précédentes, resserrant encore davantage l'espace-temps de l'étendue hivernale, et du poème. Dans l'ensemble, le locuteur présente son tiraillement entre une volonté de clore le poème, de « proposer » un « objet » « arrêté »⁷²⁴, et la réticence à poser le dernier mot :

[...] cette mort, le mot de la fin dont se rapprochent, dont devraient sauver chaque phrase, chaque souffle : double nécessité, double désir dressé contre lui-même, par là même gage de toute intensité.⁷²⁵

Pour finir, c'est d'un type de retournement plus singulier qu'il faut faire état. L'un des poèmes du recueil *Entailles*⁷²⁶ se compose de deux ensembles distiques évoquant une « [é]teule » avalée « par le soir », le ponctème interstrophique détache ce dernier vers :

Pourtant fut en gloire.

Ce dont parle le blanc interlinéaire, c'est d'un déplacement non pas vers ce qui a été écrit, mais au contraire vers une antériorité absolument extérieure au poème. Le rayonnement de l'éteule n'est visible qu'entre les vers, en creux : dans les ponctèmes irradiants de blancheur. Grâce au ponctème, l'indicible n'est pas absolument ineffable, et l'invisibilité du locuteur ne se reporte pas toujours sur son absence. En somme, explique P. Reverdy :

Rien ne vaut d'être dit en poésie que l'indicible, c'est pourquoi l'on compte beaucoup sur ce qui se passe entre les lignes.⁷²⁷

Les ponctèmes instaurant un suspens

Les ponctèmes blancs déterminent des unités poétiques et créent entre elles des modes de liaisons alinéaires (M. Favriaud⁷²⁸). De telles mises en relations dynamiques et miroitantes permettent de suspendre les poèmes en vers brefs dans une allure étale et fluide. Dans le bref

⁷²⁴ *Le Biais des mots*, op.cit., p. 93.

⁷²⁵ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Le mot de la fin », pp. 125-126. Dans cet essai, Pierre Chappuis évoque la lecture, mais le rapport de l'auteur à la lecture nous éclaire aussi sur son travail d'écriture.

⁷²⁶ *Entailles*, op.cit., p. 32.

⁷²⁷ Reverdy, Pierre. *Œuvres complètes, tome II*, op. cit., « Le livre de mon bord », p. 686.

⁷²⁸ Favriaud, Michel, *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, op. cit., « Conclusions », pp. 257-266.

poème intitulé « (*d'après K. Rexroth*)⁷²⁹ » (*Décalages*), les ponctèmes donnent à voir le repliement du poème autour d'un « miroitement » infini :

Le passé, le futur s'effacent

plus que le miroitement
rose et bleu sans limite
des eaux

lieu et temps nuls

Les ponctèmes blancs dessinent le flottement de la strophe centrale, ils embrassent l'ensemble médian de leur blancheur, mettant ainsi en relation l'amorce et la clausule du poème, pour exhiber les tensions de durée. Le rôle des ponctèmes est de suspendre l'évocation de la sensation dans l'étendue quand les vers initial et final se font écho pour réfléchir, pour répercuter la vibration sur un versant temporel.

Si le ponctème blanc parle d'un suspens, c'est parce qu'il fonctionne comme une interface miroitante, mais non iconique : Michel Collot voit dans le blanc de la page un « lien métaphorique » « entre le papier vierge et l'horizon du paysage »⁷³⁰. Relisons à ce titre le poème « (*hiatus*)⁷³¹ » :

Toute la nuit
est resté ouvert
sur une page blanche
le calepin de cuir noir.

Au matin, la neige.

Le ponctème blanc met en jeu un hiatus, selon la double acception du terme. Il offre d'abord une solution de continuité entre la blancheur de la page, la blancheur de la neige et la lumière matinale, et il donne à voir cet échange muet, cette interlocution inaudible entre l'absence du locuteur-auteur et l'oblitération de l'étendue sous la neige. Le ponctème correspond au cadre noir du carnet, de la fenêtre⁷³², c'est-à-dire à cet espace qui aspire le locuteur hors de lui-même. Outre la tension de durée entre l'expansion nocturne et l'irruption matinale, le ponctème place en regard deux dispositions intérieures, l'absentement et la

⁷²⁹ *Décalages*, *op.cit.*, IV, 1, « (*d'après K. Rexroth*) » (n.p.). Kenneth Rexroth est un poète de nationalité américaine (1905-1982) qui, dans les années 1930, a notamment cherché à promouvoir les poésies traditionnelles japonaise et chinoise. Par ailleurs, K. Rexroth se réclame, comme Pierre Chappuis, d'une certaine inspiration reverdyenne.

⁷³⁰ Collot, Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, *op. cit.*, « Dans les marges du paysage. Pierre Chappuis », p. 365.

⁷³¹ *Pleines marges*, *op.cit.*, p. 9. Arnaud Buchs a proposé une autre analyse de ce poème dans l'article « Pierre Chappuis : un poète dans les marges : Pierre Chappuis, "Pleines marges" », in *Versants : revue suisse des littératures romanes*, n°35, 1999, pp. 79-90.

⁷³² Il ne paraît pas aberrant de rapprocher la double page du calepin et la structure de la fenêtre, non parce que les montants seraient noirs mais plutôt parce que face à la lumière les montants et les murs intérieurs de la pièce paraissent nécessairement plus sombres.

surprise. Le ponctème permet de mettre en balance le désir de l'écriture, noir sur blanc, et le désir de la transparence, de l'échange muet⁷³³.

Les ponctèmes blancs sont à la fois un dit et un non-dit. Ils participent très nettement de l'hétérogénéité discursive parce qu'ils exhibent les nœuds de l'articulation textuelle par déplacements, par glissements, par différences et par interruptions. Ce qui se dit entre les lignes, c'est une imprévisible grammaire de « distances intérieures », d'ajustements de la parole poétique à ce qui l'altère, la souffle, la surprend ou la suspend, et c'est aussi une ponctuation vitale. Le ponctème blanc n'annonce donc pas seulement la reprise du déploiement textuel, il montre la nécessité, pour le locuteur textuel, de se projeter autrement, dans une parole autre. Aussi, le déliement signalé interroge toujours la poésie comme « puissance de continuité née de la discontinuité⁷³⁴ » (M. Blanchot).

La signification des ponctèmes n'est pas absolue mais bien relative à la configuration d'ensemble du texte. Néanmoins ils manifestent toujours la possibilité de « [l]aisser parler » « l'incohérence des choses »⁷³⁵, l'inconnu en soi, ils sondent incessamment la « perméabilité » du temps, « traversé et retraversé, déployé en tous sens, nullement enclin à suivre son cours⁷³⁶ » (P. Chappuis). En substance, leur dire est d'ordre kaléidoscopique, vibratoire et dynamique. Enfin, quand bien même leur largeur est invariable⁷³⁷, elle n'équivaut à une métronomie, sauf à la rapporter à la logique valéryenne des retards : les ponctèmes participent de la fluidité textuelle.

2.2. Fluidités textuelles et phrastiques

Aux phénomènes d'hétérogénéité logico-discursive s'articulent des allures de déploiement textuel ou phrastique que nous abordons sous l'angle de la cohésion : sur chacun de ces paliers textuels, comment la « puissance de continuité » poétique peut-elle procéder de la « discontinuité » (M. Blanchot⁷³⁸) ? Le terme de fluidité affirme une cohésion, un cours, un lit textuel, ou phrastique, malgré les glissements, les ramifications et les bifurcations. Pierre Chappuis développe notamment cette métaphore dans la note intitulée « *Remous* » :

⁷³³ Nous reviendrons sur ce point concernant le désir d'un royaume poét(h)ique, cf. *infra* p.844 *sqq.*

⁷³⁴ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op.cit.*, p. 528. À propos d'André du Bouchet et de Jacques Dupin.

⁷³⁵ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Les choses, dans leur incohérence » p. 69.

⁷³⁶ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, XIII, « Horizon variable », p. 151.

⁷³⁷ Ce qui n'est pas le cas pour les recueils *Un Cahier de nuages*, *Décalages* et *Moins que glaise*.

⁷³⁸ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op.cit.*, p. 528.

L'eau près de la rive se rassemble et se disloque en de moindres remous divers, renouvelés, inachevés. Tels, pour les dire, la phrase, le poème (attendu, à venir) avec ses suspens, ses parenthèses, ses repentirs. Que sous les mouvements qui s'opposent, se nuisent, s'entre-détruisent en surface, règne une masse qui les porte, les fonde, assure toute continuité.⁷³⁹

Observer ces tensions cinétiques, superficielles et subjacentes, revient à concevoir les paliers textuels que sont le poème et la phrase comme des « plan[s] de figuralité », selon leurs dynamiques « d'inachèvement » et de « clôture virtuelle » : l'analyse vise donc à rendre compte de ces « champ[s] de présomptions » ouverts, puis « progressivement refferm[és] ». Il sera donc nécessaire, pour chaque occurrence, de mettre à jour tout un « système d'anticipations prolongées, suspendues, déçues, comblées. » (Jenny⁷⁴⁰). La fluidité est une allure figurale : elle engage « la façon dont le sens se produit, s'offre et se refuse, se déplie, se réserve », elle se rapporte à « ce qu'il y a de rythmique dans le sens » (P. Alféri⁷⁴¹). Pour caractériser les tensions dynamiques mises en jeu par le déploiement phrastique, seront articulées les réflexions de L. Jenny, P. Alféri et celles de L. Bourassa au sujet des effets de rétention et de protention⁷⁴².

La métaphore de l'allure nous rapproche des perspectives de D. Rabaté qui place la discontinuation textuelle du côté de l'« énergétique⁷⁴³ », de celle d'É. Benoît qui conçoit la dynamique de la voix comme une « force⁷⁴⁴ » ou de celle d'A. Bernadet qui reprend à Mallarmé la notion de « phrasé⁷⁴⁵ ». Au-delà de la distinction entre l'oral et l'écrit, l'allure interroge un « parlé⁷⁴⁶ » (Meschonnic), qui a trait à l'individuation du sujet dans l'expérience de la langue (Jenny ; Bernadet). A. Bernadet fait le lien entre l'approche heuristique d'un « phrasé » et une *poiésis* qui se distinguerait de la *mimésis* :

Il s'agit plutôt d'écrire une voix inconnue dont le sujet s'approcherait à mesure qu'il l'inventerait, une voix *sui-référentielle* qui serait à elle-même un principe de découverte – une *poiésis*.⁷⁴⁷

⁷³⁹ *La Preuve par le vide*, op.cit., p. 81.

⁷⁴⁰ Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, op. cit., « *Dynamique de la phrase* », p. 204.

⁷⁴¹ Alféri, Pierre, *Chercher une phrase*, op. cit., page V, puis p. 25.

⁷⁴² Dans *Rythme et Sens*, op. cit., p. 443), Lucie Bourassa relève dans la poésie d'André du Bouchet, la proximité d'effet entre les parenthèses et les incidentes. En créant des syntagmes « suspensifs » dans la phrase (il y a là rétention), parenthèses et incidentes génèrent un processus dit de rétention quand par ailleurs d'autres procédés comme l'inversion engagent des effets de protentions. L'autrice reprend la définition de l'« effet protentionnel » proposée par Jacques Garelli qui le définit comme un « mouvement qui porte le lecteur confronté à des incertitudes logiques ou référentielles » à tendre vers un prolongement du sens (*Ibidem*, p. 97. En référence à Garelli, Jacques, « Discontinuité poétique et énergétique de l'être », *La liberté de l'esprit*, n° 14, « Qu'est-ce que la phénoménologie? », Paris, Hachette, hiver 1986-1987, p. 48).

⁷⁴³ Rabaté, Dominique, *Poétiques de la voix*. Paris : José Corti, 1999, p. 11.

⁷⁴⁴ Benoît, Éric, *Dynamiques de la voix*. Paris : Classiques Garnier, Théorie de la Littérature, n°14, 2016, p. 12.

⁷⁴⁵ Bernadet, Arnaud, *La phrase continuée. Variations sur un trope théorique*. Paris : Classiques Garnier, 2019.

⁷⁴⁶ Meschonnic, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, op. cit., p. 151.

⁷⁴⁷ Bernadet, Arnaud, *La phrase continuée*, op. cit., p. 90.

En ce sens, la notion d'allure prolonge la perspective interprétative voulant que le poète cherche à donner idée d'une écriture qui ne serait pas de l'ordre de l'entière maîtrise, et qui suggérerait la part de l'aventure de l'écriture dans la matière des mots.

Au niveau du texte, le postulat de décrire une dynamique rend nécessaire le recours aux notions métaphoriques de cours textuel, de fil conducteur, préférées à celles de thème, de propos et de progression thématique, peu opérantes au regard de la poétique de la labilité. En revanche, avec le concept de la chaîne de référence textuelle⁷⁴⁸, la grammaire textuelle permet de décrire le fonctionnement dynamique du poème. De manière générale, la notion de fluidité nous permettra d'interroger les catégories grammaticales ou linguistiques liées à la construction textuelle : celles-ci restent pertinentes pour observer comment le poète cherche à faire œuvre créatrice, poïétique.

Parallèlement, si la définition de la phrase est l'une des questions posées par la poïétique chappuisienne⁷⁴⁹, la démarcation du point et des ponctèmes blancs est préservée par l'auteur, ce qui nous amène à concevoir la phrase comme un palier d'observation, bien plus que comme une séquence linguistique définissable selon les critères de la téléologie du sens. Précisément, l'idée de fluidité d'allure vise à interroger les rapports entre les frontières syntagmatiques, les ponctèmes et la logique même du déploiement textuel. La fluidité est la manière dont Pierre Chappuis fait (dans la droite ligne de P. Reverdy que nous citons à nouveau) de la syntaxe, non un « moule », mais « un moyen de création littéraire ». L'allure est une « disposition de mots – et une disposition typographique adéquate et légitime⁷⁵⁰ » à l'idée de fluidité que le poète neuchâtelais explique dans « *Baroquisme* » :

Que les mots, la phrase, sons, mouvements, ruptures, appels, oppositions, tourbillonnements, à défaut d'être la respiration, la vie de l'eau elle-même trouvent à en être – oui, par mimétisme – l'équivalent verbal.⁷⁵¹

Ajoutons dernièrement que la fluidité est une figure qui embrasse des rapprochements métaphoriques, tel celui de la ramification développé dans l'essai intitulé « *phrase inécrite*⁷⁵² » :

Tel le cèdre devant lequel, souvent je fais halte. Ramifications, subordonnées, compléments, adjonctions diverses se multiplient : ses troncs enchevêtrés mais soumis à des lignes directrices ont dû s'écarter l'un de l'autre avant de reprendre la verticale [...]

⁷⁴⁸ Dans *Les formes de reprise dans le discours. Anaphores et chaînes de référence* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1995, p. 123), François Corblin définit la chaîne de référence comme « la suite des expressions d'un texte entre lesquelles l'interprétation construit une relation d'identité référentielle ».

⁷⁴⁹ A. Bernadet rappelle combien l'approche de la phrase fait problème, dans *La phrase continuée*, *op. cit.*

⁷⁵⁰ Reverdy, Pierre, « Syntaxe », *Nord-Sud* (14, avril 1918), in *Œuvres complètes*. Tome I, *op. cit.*, pp. 500-501.

⁷⁵¹ *La Preuve par le vide*, *op. cit.*, p. 83.

⁷⁵² *La Rumeur de toutes choses*, *op. cit.*, pp. 156-157.

Pour être métaphorique, la notion de fluidité d'allure n'en recouvre pas moins des configurations textuelles précises.

2.2.1. La fluidité textuelle comme « puissance de continuité née de la discontinuité » (M. Blanchot⁷⁵³)

Bien que chaque poème ait une cohésion qui lui soit propre, il est possible de distinguer trois types d'équilibrage entre jonction et disjonction textuelles. Pour les poèmes longs en particulier, la fluidité ressortit souvent à ce que les rubans textuels, largement espacés par les ponctèmes blancs, s'agrègent autour d'un fil conducteur focalisé sur un motif ou sur une traversée, celle du locuteur dans l'étendue ou celle effectuée par une figure poétique. Pour d'autres textes, la cohésion opère paradoxalement par le biais du décalage qui disjoint deux composantes textuelles, ou bien elle agit finalement quand, à la bifurcation des deux premières unités textuelles, succède une troisième unité dont le déploiement rassemble les deux précédents bras fluviaux. Enfin, dans de nombreux textes, le dédoublement discursif est configuré par des phénomènes d'entrelacements syntagmatiques ou par des stratifications parenthétiques.

2.2.1.1. Déploiement autour d'un fil conducteur

Par opposition aux poèmes-pages, les poèmes longs en prose⁷⁵⁴ déploient sur plusieurs pages des rubans textuels* qui s'étirent comme une bande de tissu, depuis la marge gauche jusqu'à la marge droite, sans alinéa, chacun d'eux étant démarqué par de larges ponctèmes blancs ; dans *Moins que glaise*, les poèmes longs en vers se constituent d'unités strophiques ou de vers seuls largement démarqués par des ponctèmes blancs de largeur irrégulière. Du fait de cette disjonction graphique, le poème semble progresser par adjonctions, par « [d]émarrages et redémarrages⁷⁵⁵ ». Aux ponctèmes blancs, s'ajoutent parfois les signes de l'astérisque dans *Soustrait au temps* et *Le Noir de l'été* en particulier, du tiret long avec *Dans la lumière sourde de ce jardin*, ou encore les distinctions de parties numérotées, et le blanchiment de la moitié inférieure de la page (*Dans la foulée*). Aussi, les composantes textuelles n'ont pas de forme prévisible. Dans le singulier recueil, *Un Cahier nuages*, l'agrégation des éléments textuels est par ailleurs compliquée par des phénomènes de « coq-à-

⁷⁵³ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, op.cit., p. 528.

⁷⁵⁴ Ces poèmes sont présents dans les recueils *Un Cahier de nuages*, *Dans la foulée*, *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps* et *Dans la lumière sourde de ce jardin*. Dans *Le Noir de l'été*, la disposition a pour particularité que les énoncés sont marqués par l'alinéa.

⁷⁵⁵ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps*, op.cit., « Me reprend, m'excepte », p. 134.

l'âne »⁷⁵⁶, au point que la « matière » poétique est « charriée, broyée, remuée »⁷⁵⁷ en des « courants variables⁷⁵⁸ ».

Le fil discursif ne correspond pas toujours à un motif particulier. Sa « puissance de continuité » (Blanchot) procède aussi de mouvements de contamination, de circulations isotopiques, ou bien elle a trait à l'évocation de traversées, que ce soit celles du locuteur dans l'étendue, celles d'une figure tierce, ou celles d'un élément naturel. Portés par ces dynamiques sous-jacentes, les segments textuels trouvent finalement à s'agglomérer. Dans « *Ligne mouvante*⁷⁵⁹ », la répétition et la démultiplication du trait auroral informe l'allure du texte : les unités textuelles tendent à se « multiplier [comme] débris et débris⁷⁶⁰ », si bien que le cours du poème « s'égaré dans la répétition⁷⁶¹ ». Dans *Éboulis & autres poèmes*, le titre même du poème « *Me reprend, m'excepte*⁷⁶² » suggère que le fil conducteur du texte est constitué de remous, d'oscillations, selon que le locuteur est absorbé ou épargné par la brume. Quant à la fluidité textuelle d'un poème comme « *Chemin faisant*⁷⁶³ », elle résulte des va-et-vient du locuteur, sur une route goudronneuse, arpentée « depuis tant et tant d'années⁷⁶⁴ ». Le fil conducteur du chemin intéresse aussi bien des considérations sur le « temps : sa permanence et son déroulement », sur l'absurdité de l'existence et sur l'angoisse de la mort⁷⁶⁵ que sur l'écriture elle-même, car,

Se lit, dans le détail, tel un récit quasi indéchiffrable à force de retouche, le long état d'un entretien mené sans trop de soin au jour le jour.⁷⁶⁶

Finalement, la continuation textuelle affirme une cohésion inaboutie, à venir. Dans l'ultime énoncé, cette cohésion textuelle est ainsi interrogée :

Tant et tant de rapiécages divers, multiples à l'infini » seront-ils « amalgam[és] » dans le poème ?⁷⁶⁷

Notons que le rapport à la marche, à sa répétition, est un fil conducteur pouvant opérer entre deux textes qui se suivent. Dans *Moins que glaise*, le poème « *Coda*⁷⁶⁸ » se présente comme une ramification issue de « *Cavaldrossa*⁷⁶⁹ », le vers liminaire de « *Coda*⁷⁷⁰ »

⁷⁵⁶ *Un Cahier de nuages, op.cit.*, p. 23.

⁷⁵⁷ *Ibidem*, p. 42.

⁷⁵⁸ *Ibidem*, p. 21.

⁷⁵⁹ *Dans la foulée, op.cit.*, pp. 27-41.

⁷⁶⁰ « *Ligne mouvante* », *Ibidem*, p. 31.

⁷⁶¹ *Ibidem*, p. 36.

⁷⁶² *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps, op.cit.*, pp. 131-141.

⁷⁶³ *Dans la foulée, op.cit.*, « *Chemin faisant* », pp. 105-115.

⁷⁶⁴ *Ibidem*, p. 108.

⁷⁶⁵ *Ibidem*, p. 113.

⁷⁶⁶ *Ibidem*, p. 107.

⁷⁶⁷ « *Chemin faisant* », *Ibidem*, p. 113. Ce chemin « [d]e jour en jour, nous trimballe [...] nous recouvre, nous nie ».

⁷⁶⁸ *Moins que glaise, op.cit.*, pp. 101-106.

⁷⁶⁹ *Ibidem*, pp. 91-99.

indiquant que la montagne du Tessin a été « Gravie depuis lors⁷⁷¹ ». Par ailleurs, le fil conducteur se rapporte très souvent à l'évocation du cours de l'eau et de ses inflexions⁷⁷², à la trajectoire du soleil et aux variations chromatiques induites.

En somme, ce qui est remarquable, c'est que la « puissance de continuité » textuelle finit par reposer sur l'évocation de la réitération, et concurrence ou prend volontiers le pas sur l'évocation première. Le même processus est à l'œuvre dans certains poèmes brefs. Dans l'occurrence suivante, la discontinuation textuelle tient à ce que le dire de la réitération et le ponctème blanc démarquent les unités strophiques, tandis qu'en dépit des points, les énoncés verseraient aisément l'un dans l'autre pour constituer une unité qui ne présenterait nul heurt sémantique :

Un pas
dans les chants d'oiseaux.

Encore et encore
intercalaire,
sans combler de vides.⁷⁷³

Reste que la démarcation strophique disjoint et donne à voir un mouvement d'enjambée* : l'ensemble strophique liminaire est singulatif, le locuteur focalisant l'attention sur l'impression auditive, tandis que le second est, à l'inverse, d'ordre itératif. La fluidité d'allure du poème, sa discontinuation, son « phrasé » (A. Bernadet) n'intéressent pas uniquement la question des frontières entre unités phrastique et textuelle, car les tensions sémantiques entre l'instant et la durée, entre la singularité et la réitération rendent manifeste un « remous » qui aurait pu rester subjacent, et telle est bien la visée du poète qui explique sa volonté :

Que sous les mouvements qui s'opposent, se nuisent, s'entre-détruisent en surface, règne une masse qui les porte, les fonde, assure toute continuité.⁷⁷⁴

⁷⁷⁰ *Ibidem*, pp. 101-106.

⁷⁷¹ *Ibidem*, p. 103.

⁷⁷² Par exemple, dans le poème « *d'instant en instant* » (*Mon Murmure, mon souffle, op.cit.*, p. 59), la disjonction des ensembles strophiques redouble le changement de l'attention que le locuteur porte d'abord au fil de l'eau qui l'entraîne, puis à l'impression que le paysage vient à sa rencontre. Le vers médian dit une « puissance de continuation née de la discontinuité » : le « phrasé » du poème est lié à celui du cours de l'eau, malgré l'effet de décalage entre la première et la dernière unité.

Câline à souhait,
l'eau clapoteuse
longe en douceur le môle.

Presque un phrasé.

Autant de pas, et de pas
ramenant vers nous
– brumes et montagnes désemboîtées –
la trouée de l'horizon.

⁷⁷³ *Mon Murmure, mon souffle, op.cit.*, p. 41 (poème non titré).

⁷⁷⁴ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Remous », p. 81.

2.2.1.2. Bifurcations et jointures

Les précédentes occurrences montrent combien la fluidité de l'allure textuelle est irréductible aux phénomènes de déversement d'un énoncé dans l'autre par-delà les ponctèmes blancs.

À partir de la mise en regard des pages liminaire et finale⁷⁷⁵ du poème « *Coda*⁷⁷⁶ », il s'agit d'expliquer comment un phénomène de jointure peut déterminer l'allure d'ensemble d'un poème qui se déploie sur quatre pages.

Gravie depuis lors dans la blancheur de l'aube et du brouillard Sa cime tour à tour émergeant et reprise Désormais ...–	– ... Désormais (Ce rien où règne la paix et la parole confiée non plus à l'aube seule) englouti élevé au dessus de la page Désormais dans l'échancrure du Temps le poème est inachevé
---	---

De part et d'autre, l'adverbe, les points de suspension et le tiret simple signalent un décrochage, une stratification textuelle ; l'effet de symétrie entre les deux énoncés marque une soudure. Au cœur de cette anfractuosité spatio-temporelle, le locuteur évoque un vain désir de « rencontre », un échange comme « en rêve ». Le processus figure un nouage entre « l'avenir [et] le passé⁷⁷⁷ », une continuation superficielle quand, dans l'entre-temps un « remous » a dessiné un événement, profondément marquant, qui distingue un renouveau, un « Désormais ». Nous retrouvons là la tension entre surface et même allègement (« élevé au-dessus de la page »), et profondeur (« englouti »), tension qui caractérise l'allure de la fluidité, du « remous », selon l'auteur⁷⁷⁸. Ce déploiement par ramification porte le « poème » vers l'inachèvement, vers une paradoxale continuation subjacente, dans « l'échancrure du Temps ». Aussi la fluidité caractérise-t-elle une réversibilité multiple entre disjonction et jonction, entre la discontinuation de la trame textuelle, et la discontinuation du poème sous-jacent.

⁷⁷⁵ *Ibidem*, pages 103 et 106.

⁷⁷⁶ *Moins que glaise, op.cit.*, pp. 101-106.

⁷⁷⁷ *Ibidem*, p. 104.

⁷⁷⁸ Nous renvoyons à la citation qui précède ce passage de « *Remous* » dans *La Preuve par le vide, op.cit.*, p. 81.

L'occurrence précédente est remarquable, mais unique par sa mise en œuvre. En revanche, la propension aux bifurcations puis aux reliements textuels est caractéristique de l'écriture de l'auteur. Par exemple, lorsque la composition poétique est organisée en trois unités textuelles, la deuxième procède d'un décalage, d'une bifurcation, tandis que la dernière embrasse dans son lit les précédents courants discursifs⁷⁷⁹. Ainsi, dans le poème « *Éboulis*⁷⁸⁰ », l'évocation se focalise d'abord sur les signes de vies végétale et animale entre les « cailloux » de l'alpage (partie I), avant de se tendre vers l'évocation hallucinée de l'« hémorragie⁷⁸¹ » rocailleuse des « [p]ics » et « rochers »⁷⁸² (partie II). Enfin, dans le dernier mouvement, le cours textuel retrouve la continuation du « sentier » et « l'écheveau » des « pistes », « toujours refaites selon un cheminement ancestral⁷⁸³ » : le « retour » s'effectue dans la brume pluvieuse qui fait miroiter les « dalles du sentier » et les éboulis des hauteurs rocailleuses.

Dans les poèmes brefs, souvent dans *Décalages*, et de manière moindre dans *Pleines marges* et *Mon Murmure, mon souffle*, les tensions entre disjonction et jointure commandent le déploiement des unités textuelles (ensembles strophiques ou énoncés isolés). L'exemple du poème « (*comme en mars*) », est privilégié parce que les motifs de l'eau et du dédoublement impliquent une disposition, une allure poétique, « adéquate et légitime⁷⁸⁴ » :

les arbres doublés
éclats vite éteints

glisse sous le jour sombre

les premières pousses

le presque bruit de l'eau⁷⁸⁵

Le poème déjoue la distinction entre unité textuelle et unité phrastique imposant, selon nous, le recours à la notion d'allure. L'absence de signes de ponctuation peut donner l'impression d'une parfaite continuation discursive : sémantiquement, les énoncés paraissent pouvoir s'ajuster les uns aux autres, et se faire suite sans heurt notable. Le lecteur peut voir les

⁷⁷⁹ Dans *Éboulis & autres poèmes* (op. cit., pp. 131-150), le poème « *Me reprend, m'excepte* » fonctionne de manière comparable : dans la première partie, le propos se focalise sur la labilité de l'étendue brumeuse ; dans la seconde, l'exubérance orgastique subjugue le cours des mots, portés vers l'exubérance accumulative. Quant à la troisième partie, elle embrasse les deux veines précédentes comme pour résorber les tensions créées : la « liesse » se tempère, les accumulations se raréfient, les choses de l'étendue retrouvent place et, à la jouissance sexuelle, se substitue l'évocation d'une réjouissance amoureuse tout en retenue.

⁷⁸⁰ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps*, op. cit., pp. 93-104.

⁷⁸¹ *Ibidem*, p. 100.

⁷⁸² *Ibidem*, p. 97.

⁷⁸³ *Ibidem*, p. 103.

⁷⁸⁴ Reprise de la définition d'une syntaxe poétique selon P. Reverdy, dans *Nord-Sud*, 14, avril 1918, in *Œuvres complètes*. Tome I., op. cit., « Syntaxe », pp. 500-501.

⁷⁸⁵ *Décalages*, op. cit., II, 6, (n.p.).

reflets, les lueurs fugitives des arbres glisser, s'épancher à la surface de l'eau, et s'assombrir à mesure que la lumière, le temps, le jour, s'écoulent. Il peut imaginer des ombres dessinant comme de premiers feuillages, de nouvelles « pousses », se refléter, flotter, glisser et s'atténuer lentement dans l'écoulement chromatique et temporel. Mais, le texte se convertit en « plan de figuralité » (Jenny) parce que le verbe glisser ne peut s'accorder ni avec l'énoncé qui précède, ni avec celui qui suit. L'apparente linéarité textuelle engage donc un « remous » : ne peut s'écouler que le « presque bruit de l'eau » du dernier vers. Le cours de l'eau et du temps informent une continuation sémantique qui ne résorbe pas totalement les troubles que sont les ponctèmes blancs et les (dés)accords entre le pluriel et le singulier : la linéarité, le lit discursif du poème pourrait bien relever de l'impression, d'une « instauration rétrospective⁷⁸⁶ » (P. Alféri). La discontinuation repose sur un effet : sur « l'élan » de la « profération⁷⁸⁷ » du lecteur. Si l'impression de continuation est prégnante, le trouble naît et survit, quant à lui, de moindres tensions.

2.2.1.3. Entrelacement et dédoublements des fils textuels

Le dédoublement des fils conducteurs du poème est, nous l'observerons par la suite, généralement mis en œuvre par le biais de la ramification parenthétique, c'est-à-dire des décrochements typographiques opérés par les parenthèses et tirets doubles. Mais avec « *Une explosion de givre*⁷⁸⁸ », c'est le poème lui-même qui se dédouble entre pages paires et pages impaires. Sur les pages paires se déploient des rubans textuels que l'auteur associe à des « vers étalés⁷⁸⁹ », ils sont inscrits en caractères romains et sont largement espacés par la ponctuation blanche ; sur les pages impaires, des énoncés fragmentés sont inscrits en italique et sont éparpillés irrégulièrement sur la page. Certains d'entre eux sont troués par des blanchiments intra-linéaires. Ce dispositif de vis-à-vis du dédoublement textuel donne à voir le souffle, l'explosion qui chaque fois se réitèrent dans la pliure du livre, et emportent l'assise

⁷⁸⁶ Alféri, Pierre, *Chercher une phrase*, op. cit. L'auteur revient à plusieurs reprises sur cette idée, notamment aux pages 14, 29, 31.

⁷⁸⁷ *Ibidem*, p. 29.

⁷⁸⁸ Dernier poème du recueil *Éboulis & autres poèmes*, « *Une explosion de givre* » (op. cit., pp. 161-179) a été travaillé dès le milieu des années 1970. La Bibliothèque Publique et Universitaire de Neuchâtel conserve les tapuscrits du recueil *Éboulis*. Au dos de la page de couverture d'un cahier relié, de 158 pages numérotées, figure un tableau récapitulatif des dates d'écriture : le tapuscrit est daté (par l'auteur) de 1976. Entre 1984, date de la première parution du livre, et 2005 certaines modifications ont été apportées. Une majuscule et un point sont ajoutés, pour chaque ruban. Plus rarement, des séquences auparavant distinctes se rassemblent et forment une même phrase grâce aux deux points, au point-virgule ou simplement grâce à la virgule : parfois les énoncés se resserrent sensiblement sur la page. Au final, toutes ces évolutions concourent à accentuer les différences formelles entre les pages gauche et droite du poème.

⁷⁸⁹ Chappuis, Pierre, Buchs, Arnaud, « *La présence et l'instant* », in *Europe*, n°1017-1018 / Janvier-Février 2014, p. 292.

l'« explosion » des matières, en dépit du dédoublement textuel, le poète postule moins l'unité d'une voix, que l'équilibrage de ses modalités.

Revenons présentement au rôle crucial de la stratification énonciative dans le dédoublement des fils du poème. Sylviane Dupuis⁸⁰² a analysé la bifurcation à l'œuvre dans le poème « *Champ de maïs*⁸⁰³ », en insistant sur le rôle initial du « travail de métaphorisation⁸⁰⁴ » grâce auquel les épis « se muent⁸⁰⁵ » en « horde de mendiants », en « armée en déroute »⁸⁰⁶ ou, plus « outrageusement⁸⁰⁷ », en sexes, d'un ruban textuel à l'autre. L'entrelacement des rubans, se rapportant alternativement et irrégulièrement à l'une ou l'autre polarité discursive, accuse l'étrangeté des phénomènes d'apparemment de visions absolument turbulentes. Signalons l'exemple du poème en vers brefs, « *Débandade*⁸⁰⁸ », qui procède d'un travail voisin, à cette différence près que le dédoublement n'intervient que dans la seconde unité strophique du poème, adossant le désordre des végétaux (« (*hampes, fanions harcelés par le vent*) ») à celui d'une « bande armée ». À des degrés divers, la ramification configure donc la discontinuation discursive.

Mais c'est sans doute avec le poème « *Torrent, cette foule*⁸⁰⁹ » que la ramification se complexifie le plus : dans la première partie du texte⁸¹⁰, à l'entrelacement des unités intermédiaires distinguées par les tirets longs⁸¹¹, s'ajoute la ramification interne créée par les tirets parenthétiques. D'emblée, le titre pointe l'embranchement des deux bras du courant textuel : la juxtaposition opère de manière métaphorique dans le sens où elle suppose un déplacement entre le premier substantif, « Torrent », thème phorique ou phore, et le second, « foule ». Dans l'unité intermédiaire initiale, les substantifs « rage, fracas, [et] vacarme.⁸¹² » sont d'abord rapportés à la foule puis à une « meute de molosses ». Le va-et-vient entre les hordes humaine et animale est ensuite redoublé par deux décrochements syntagmatiques construits en chiasme : « – des humains ? des bêtes ? – », puis « – des bêtes ? des

⁸⁰² Dans « *Une Poétique de l'entre-deux* », in A. Buchs (dir.) ; A. Lüthi (dir.), *Présences de Pierre Chappuis*, op. cit., pp. 27-50.

⁸⁰³ *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, op.cit., « *Champ de maïs* », pp. 143-150.

⁸⁰⁴ *Ibidem*, p. 37.

⁸⁰⁵ *Ibidem*, p. 37.

⁸⁰⁶ « *Champ de maïs* », *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*. *Ibidem*, p. 145.

⁸⁰⁷ « *Champ de maïs* », p. 146.

⁸⁰⁸ *À portée de la voix*, op.cit., p. 18.

⁸⁰⁹ *Dans la lumière sourde de ce jardin*, op.cit. « *Torrent, cette foule* », pp. 31-34. Le poème ayant été précédemment abordé (cf. *supra*, pp. 199-201), les propos seront concis.

⁸¹⁰ Alors que la disjonction torrent-foule sous-tend la composition de la première partie (indiquée par le chiffre « 1 »), la seconde développe une évocation du torrent nettement plus univoque.

⁸¹¹ Les tirets longs constituent une spécificité du recueil *Dans la lumière sourde de ce jardin*.

⁸¹² « *Torrent, cette foule* », op. cit., p. 31. Première phrase.

humains »⁸¹³. Dans la deuxième unité intermédiaire, en dépit de certains traits anthropomorphiques, le déchaînement du « torrent » est évoqué de manière monosémique. Puis, bien que la troisième unité reprenne le dédoublement du titre « Torrent, cette foule », c'est du tumulte de la foule qu'il est question, et ce de manière univoque. L'entrelacement qui marque la première unité textuelle intermédiaire a donc laissé place à un dédoublement correspondant aux deux unités suivantes. Néanmoins, parce que l'ambivalence œuvre dès le début du poème, son trouble plane sur l'ensemble du déploiement textuel.

La brièveté du poème en vers n'exclut pas certaines formes de ramifications, d'entrelacements et de renversements textuels. La fluidité est alors configurée par les décrochements typographiques des signes doubles qui créent des articulations textuelles verticales, comme dans ce poème non titré (*Comme un léger sommeil*) :

Aveugle que guident
– montgolfières en fleurs –
les tilleuls de l'avenue.

Leur senteur
– congé à sa canne blanche
égarée parmi les nuages –,
nul vent pour la bousculer.⁸¹⁴

Détaché en début de phrase, le terme « Aveugle » amorce un fil directeur qui entre en tension avec le second fil exhibé par les tirets doubles. Ce second fil est d'ailleurs prolongé par l'évocation des arbres dans les troisième et quatrième vers : la démarcation strophique entre en tension avec le fait que le troisième vers est prolongé, sans heurt discursif, dans l'amorce de la seconde unité. Mais, dans le cinquième vers, les tirets doubles ouvrent sur un renversement semblable à celui qui s'est joué dans la première unité strophique : la phrase se détourne du motif des arbres pour mettre en exergue, non pas exactement l'évocation de la personne de l'aveugle mais, métonymiquement, celle de l'élévation de sa « canne ». Distinguant les tirets des parenthèses, Pierre Chappuis note que les premiers sont « abrupts⁸¹⁵ », « tranchent trop nettement, isolent, mettent de côté, font admettre qu'on passe brusquement d'une chose à une autre⁸¹⁶ ». Tel est bien l'usage qui est fait du ponctème dans le poème cité. En outre, le dernier vers trouble la chaîne de référence⁸¹⁷. Lorsque plusieurs antécédents sont possibles, comme c'est le cas ici avec le complément « la », l'identification du référent s'appuie sur celle du groupe nominal hiérarchiquement dominant, c'est-à-dire le

⁸¹³ « *Torrent, cette foule* », p. 31.

⁸¹⁴ *Comme un léger sommeil*, op.cit., p. 22.

⁸¹⁵ *La Preuve par le vide*, op.cit., « *Discontinuité* », p. 114.

⁸¹⁶ *Ibidem*, « *Parenthèses* », p. 54.

⁸¹⁷ La notion désigne la suite des expressions d'un texte entre lesquelles l'interprétation construit une relation d'identité référentielle.

syntagme le plus proche ou celui qui constitue le sujet de l'énoncé. Mais, à ce titre, « senteur », n'est ni le sujet de la phrase, ni le syntagme le plus proche ; quant au substantif « canne », il est le plus proche, mais se trouve sur un plan différent, du fait de son énonciation parenthétique. Cette ambiguïté finale tend à rassembler en une même immobilité extatique la « canne », et donc la figure de l'aveugle, figure traditionnelle du poète, et le parfum floral des arbres-montgolfières.

Fluidité et ramifications textuelles vont donc de pair, mais l'intérêt est que les bifurcations, les entrelacements, les dédoublements des fils discursifs enrichissent le texte de résonances multiples. Bien qu'elles soient extrêmement concertées, ces configurations prétendent créer l'impression d'un déploiement instable, versatile, qui mène, comme de manière hasardée, vers un embrassement discursif ou un suspens. Le travail sur la fluidité renvoie ainsi à un « parlé⁸¹⁸ » (Meschonnic), à une « attitude » singulière, à un « phrasé » (Bernadet⁸¹⁹). Reprenons le propos de Julien Gracq sur l'élasticité phrastique et étendons-le au palier textuel, pour poser que la fluidité consiste à donner un « maximum d'autonomie » aux composantes textuelles pour que le déploiement discursif « cesse » « de tendre les rênes »⁸²⁰. De fait, dans les poèmes de Pierre Chappuis, chaque « maille » textuelle « se lie doucement, non seulement à la suivante dans l'ordre de fabrication, mais aussi transversalement, au-dessus et au-dessous d'elle, à toute la texture du tissu dans sa masse », si bien que le poème « ne vit plus à chaque instant que par la pointe décisive de sa tête chercheuse. » (J. Gracq⁸²¹).

2.2.2. Les allures phrastiques

Si la définition même de la phrase est problématique⁸²², nous conservons l'idée d'unité phrastique, qui paraît d'autant plus nécessaire qu'après la publication du recueil *Décalages* en 1982, Pierre Chappuis a souhaité réintroduire la ponctuation⁸²³ dans les poèmes en vers brefs. En revanche, dans *Moins que glaise* (1990), la frontière des vers n'est jamais ponctuée,

⁸¹⁸ Meschonnic, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, op.cit., p. 151. L'auteur oppose l'oral et l'oralité, le parlé étant du côté de l'oralité, propriété du rythme.

⁸¹⁹ Bernadet, Arnaud, *La phrase continuée. Variations sur un trope théorique*, op.cit., p. 15. La notion de phrasé pose l'identité d'une voix et d'un sujet, le phrasé est apparenté à une « attitude », voire une éthique.

⁸²⁰ Gracq, Julien, *En lisant, en écrivant*. Paris : José Corti, 1980, « Langue », p. 255.

⁸²¹ *Ibidem*.

⁸²² A. Bernadet a synthétisé les difficultés posées par la définition de la phrase dans *La phrase continuée. Variations sur un trope théorique*, op. cit., pp. 19-39.

⁸²³ Répondant à A. Buchs, Pierre Chappuis explique : « Par souci de netteté – plus grand là où il est difficile de se situer – besoin m'est venu, non sans peine, après les *Décalages*, de réintroduire la ponctuation, le moindre pas de côté, jugé tel, la moindre imprécision risquant de tout gâcher » (Chappuis, Pierre, Buchs, Arnaud, « La présence et l'instant », in *Europe*, n° 1017-1018 / Janvier-Février 2014, pp. 291-292).

hormis par les signes doubles ; dans le recueil *Dans la foulée*, seules quelques pages sont concernées par le déploiement d'énoncés polarisés par le vers et non ponctués⁸²⁴. Pour répondre à ce paradoxe : la phrase reste pourtant au cœur du travail des poètes, A. Bernadet⁸²⁵ propose de reconsidérer le trope du phrasé, de « soustraire la phrase à sa conception grammaticalisée », à sa logique de « clôture »⁸²⁶. Il insiste également sur les « valeurs disjonctives⁸²⁷ » de la ponctuation, sur l'importance du point comme lieu de tension dynamique inhérent à la phrase⁸²⁸. Pour A. Bernadet et L. Jenny, la phrase est moins une entité grammaticale définie par le point qu'un « effet de configuration⁸²⁹ », mais pour le premier le phrasé est une ouverture potentiellement illimitée. Cette approche est pertinente au regard de l'œuvre de Pierre Chappuis car la textualité se déverse fréquemment d'une unité textuelle à l'autre : ni le point, ni le ponctème blanc n'entravent alors la fluidité du déploiement syntaxico-sémantique.

Pour autant, nous discernons le « phrasé » par enjambées* d'une unité à l'autre, pour examiner ultérieurement sa propension à questionner l'identité du vers ou de la prose⁸³⁰, et le travail sur la fluidité discursive à l'intérieur des limites définies par le point, travail engageant des moyens comparables entre vers et prose. Ces « mêmes moyens⁸³¹ » auxquels Pierre Chappuis fait référence sont ceux de :

[...] l'assouplissement de la langue, en particulier de la syntaxe à mettre en lien, vers ou prose, avec le rythme (je ne saurais dire prosodique) de la phrase⁸³²

Ce travail poïétique suppose, insistons sur ce point, que la syntaxe soit entendue non comme un « moule immuable » mais comme « une disposition de mots – et une disposition typographique adéquate et légitime⁸³³ » (Reverdy).

Envisager l'allure phrastique revient à considérer l'espace de l'unité textuelle, distinguée par la majuscule et le point, comme un espace de relations entre des segments, eux-

⁸²⁴ Ces pages concernent « *Pommier impudique* » (*Dans la foulée*, op. cit., pages 15, 16, 17, 19, 20, 21, 24, 25), « *Ligne mouvante* » (*Ibidem*, pages 31, 39, 40, 41) et « *Hier devant moi* » (*Ibidem*, p. 62). Nous y reviendrons en 2.2 au sujet de la concurrence vers/prose.

⁸²⁵ Bernadet, Arnaud, « L'ouverture du phrasé », in *Formes poétiques contemporaines*, n° 13, « La phrase », pp. 13-25.

⁸²⁶ *Ibidem*, p. 15.

⁸²⁷ Bernadet, Arnaud, *La phrase continuée. Variations sur un trope théorique*, op. cit., p. 11.

⁸²⁸ *Ibidem*, p. 39.

⁸²⁹ *Ibidem*, p. 41. A Bernadet cite Laurent Jenny (« *La phrase est littéraire* » dans Gardes-Tamine, J. (dir.), Molinié, G. (dir.), *Style et création*. Paris : Honoré Champion, 2011, p. 46), pour qui la phrase est « une séquence de discours configurée en espace de relations – de résonance – par une structuration interne et/ou des contours sensibles ».

⁸³⁰ Cf. *infra*, p.494 sqq.

⁸³¹ *Le Biais des mots*, op.cit., « Vers ou prose », p. 97.

⁸³² Chappuis, Pierre, Buchs, Arnaud, « *La présence et l'instant* », in *Europe*, n° 1017-1018 / Janvier-Février 2014, p. 290.

⁸³³ Reverdy, Pierre, « Syntaxe », *Nord-Sud* (14, avril 1918), in *Œuvres complètes*. Tome I, op. cit., pp. 500-501.

mêmes démarqués par divers ponctèmes, qui mettent en jeu « un système d'anticipations prolongées, suspendues, déçues, comblées. »⁸³⁴ (L. Jenny). Dans *Rythme et Sens : des processus rythmiques en poésie contemporaine*, L. Bourassa convoque, à la suite de J. Garelli, deux notions importantes pour expliquer l'allure phrastique : celle d'« effet protentionnel », dû au « mouvement qui porte le lecteur confronté à des incertitudes logiques ou référentielles » à tendre vers un prolongement du sens ; et celle d'effet de rétention, lorsque « la lecture d'un segment se fait par rapport à celui qui l'a précédé » et peut tendre à « transformer l'information de la précédente [...] pour la « projeter en mouvement ambigu et flou de signifiante »⁸³⁵. Ces phénomènes de mise en tension du sens impliquent à la fois l'ordre de positionnement des segments, leurs articulations et leur hiérarchisation⁸³⁶ syntaxiques, et leur dé-hiérarchisations graphiques⁸³⁷. L'ordre et le positionnement des syntagmes dans le cours phrastique déterminent des effets de saillance, des effets de *tempo*⁸³⁸, et des changements de focus, le locuteur privilégiant, abandonnant ou faisant passer au second plan un aspect, un état de choses. Les relations entre les segments phrastiques sont principalement marquées par des tensions entre autonomie et dépendance syntaxico-sémantiques, entre jonction et disjonction graphiques, entre positionnement sur un même plan énonciatif et stratification énonciative. Autrement dit chaque syntagme est une « cellule rythmique minimale⁸³⁹ » (P. Alféri) jouant, déjouant, déplaçant l'élan phrastique, et qui « mesure » la part d'un élanement « en lui-même excessif, démesuré » parce que son orientation demeure en état d'« indétermination »⁸⁴⁰ : l'allure phrastique est comme tendue par sa « tête chercheuse. »⁸⁴¹ (Gracq), elle consiste en un refus de la téléologie du sens.

L'allure phrastique sera premièrement considérée selon ses effets tensionnels⁸⁴², de suspens ou de précipitation. Mais la mobilité de la phrase ressortit aussi à sa manière

⁸³⁴ Jenny, Laurent, *La Parole singulière op. cit.*, « Dynamique de la phrase », p. 204.

⁸³⁵ Bourassa, Lucie, *Rythme et Sens : des processus rythmiques en poésie contemporaine, op. cit.*, pp. 97-98. L'autrice fait référence à l'article « Discontinuité poétique et énergétique de l'être » que Philippe Garelli a fait paraître dans *La liberté de l'esprit*, n° 14, « Qu'est-ce que la phénoménologie ? ». Paris, Hachette, hiver 1986-1987, p. 48.

⁸³⁶ Nous pensons aux parenthèses et aux tirets qui stratifient l'énoncé.

⁸³⁷ Nous pensons aux relations alinéaires, à la verticalité engagée par la disposition des vers notamment.

⁸³⁸ À cet égard, le travail de Sylvianne Rémi-Giraud est inspirant, « Temporalité et énonciation dans la phrase : la position initiale du circonstant », in Gilles Corminboeuf (dir.), *Du système linguistique aux actions langagières. Mélanges en l'honneur d'Alain Berrendonner*. Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, 2011, pp. 415-426.

⁸³⁹ Alféri, Pierre, *Chercher une phrase, op. cit.*, p. 38.

⁸⁴⁰ *Ibidem*, p. 28.

⁸⁴¹ Gracq, Julien, *En lisant, en écrivant, op. cit.*, « Langue », p. 255.

⁸⁴² Pour Laurent Jenny, « la phrase, moins qu'elle ne lutte avec le temps, en donne la forme sensible (c'est-à-dire tensionnelle). Elle s'élabore comme jeu de tensions. » (*La Parole singulière, op. cit.*, p. 205).

d'ajustement aux choses évoquées⁸⁴³, à l'instabilité de mouvements de décalages et de glissements dans la mise en relief des aspects du motif discursif.

2.2.2.1. *Le tempo de la phrase*

La phrase est une « modalité particulière du mouvement discursif, comme dynamique temporelle et relationnelle des unités de sens⁸⁴⁴ » (L. Bourassa), son allure tient à ce que, « dans l'exercice de la phrase, s'éprouve la forme même du temps humain, tendu entre mémoire et anticipation⁸⁴⁵ » (L. Jenny). Les processus de rétention et de protention⁸⁴⁶ constituent des perspectives importantes pour penser une allure rythmique, non mesurable en termes d'unités métriques, mais impliquant pourtant la prise en charge du temps⁸⁴⁷. Dans « *Les registres de la prose* », Pierre Chappuis évoque métaphoriquement l'allure de la phrase et du texte :

En dépit de ses creux, suspens, saillies, accumulations, de ses coups de grisou, la phrase trouve à s'organiser, sensible aux chocs, aux moindres variations répercutées de l'extérieur (si vraiment paysage égale état de l'âme).

Des poches se créent, parfois se vident ; des encombrements se résolvent inopinément, en douceur, ou bien le vent se prend dans l'ampleur du texte, en bouscule les plis ; ou bien encore tout devient simple, facile, presque lisse.⁸⁴⁸

La réaction d'ajustement de la phrase aux « variations extérieures » constitue le point suivant. Mais auparavant, les jeux de *tempo* dus à l'alternance des « suspens » et des « saillies » nous requièrent, parce que leur tension contrastante configure un très grand nombre d'allures phrastiques. La clarté de l'analyse impose de dissocier ces types de mise en

⁸⁴³ Selon l'approche de L. Jenny, il sera question de la manière dont la dynamique phrastique réagit à l'événement figural : « Dans le mouvement pour rejoindre tel ou tel objet du monde, on a ouvert une « profondeur » qui est aussi une distance. Et aucune accumulation de mes mots ne pourra jamais la réduire. La multiplication des visées diffractera seulement cette distance en mille perspectives, offrant du même coup la chance d'une mobilité d « intentions » et de projets » (*La Parole singulière, op. cit.*, p. 22).

⁸⁴⁴ Bourassa, Lucie, *Rythme et Sens : des processus rythmiques en poésie contemporaine, op. cit.*, p. 434.

⁸⁴⁵ Jenny, Laurent, *La Parole singulière, op. cit.*, p. 186.

⁸⁴⁶ Lucie Bourassa relève, dans la poésie d'André du Bouchet, la proximité d'effet entre les parenthèses et les incidentes. En créant des syntagmes « suspensifs » dans la phrase, les parenthèses et incidentes génèrent un processus de rétention quand par ailleurs d'autres procédés comme l'inversion engagent des protentions. (Bourassa, Lucie, *Rythme et Sens : des processus rythmiques en poésie contemporaine, op. cit.*, p. 443).

⁸⁴⁷ Telle est l'une des problématiques soulevées par les contributeurs du n° 16 (2003) de la revue SEMEN portant sur le « Rythme de la prose ». Si Benoît de Cornulier note « Le rythme d'une phrase, ça n'existe pas. », Éric Bordas (dans « Le rythme de la prose », *Semen* [En ligne], 16, 2003. Disponible à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/semn/2660>) conclut en reprenant l'essai de Pierre Sauvanet (*Le Rythme et la raison. Tome 2 : Rythmanalyses*. Paris : Kimé, 2000, p. 179) : « Le rythme est d'abord et exclusivement la propriété abstraite de ce qui est rythmique. Le rythmique permet de quitter le terrain d'une totalité pan-rythmique pour tenter de penser, non le tout, mais les différents aspects du rythme dans chacun de ses phénomènes. Avec le rythme, la pensée ne vise donc pas un objet identique à soi : tout juste peut-elle prétendre à fournir un canevas conceptuel, à mieux fixer le sens des mots que nous employons quand nous disons "rythme" ». La notion d'allure nous permet donc ici d'appréhender une spécificité rythmique sans prétendre en embrasser tous les aspects.

⁸⁴⁸ *Le Biais des mots, op.cit.*, « *Les registres de la prose* », p. 99.

tension ; néanmoins, il faut garder à l'esprit qu'elles œuvrent de concert à la poïétique chappuisienne.

Les suspens de la phrase

La plus manifeste mise en suspens du déploiement phrastique est due aux décrochements parenthétiques des tirets comme des parenthèses. Bien qu'ils soient plus présents dans les textes en prose, les signes doubles⁸⁴⁹ interviennent aussi dans les vers. Pour l'auteur, les parenthèses sont comparables à des « poches intérieures », mais la phrase « malgré les entraves, progresse coule comme une eau, ici s'accumulant, là se précipitant dans un goulet.⁸⁵⁰ ». Il ajoute encore que ces « minces cloisons » font « éprouver d'être retenu, mais progressivement et, tout autant, mené »⁸⁵¹. Selon I. Serça, la parenthèse déploie un « espace temporel au cœur de la phrase » et il revient au « lecteur de s'installer pour un temps dans le suspens⁸⁵² » créé. Par contraste, les tirets ouvrent, « brusquement », sur un espace que le poète considère comme plus autonome⁸⁵³. À cela s'ajoutent les occurrences dans lesquelles les énoncés décrochés évoquent l'idée d'un étirement temporel, avec des syntagmes tels que « (*l'été dans sa durée*)⁸⁵⁴ » ou encore « (*Ah ! le ralentissement de la durée*)⁸⁵⁵ », ainsi que celles manifestant la volonté de l'énonciateur de sauvegarder ce qui fuit, comme dans la phrase suivante : « [...] disparu l'éclat de leur brièvement répercuté (*sa blancheur pourtant, heureux présage*), s'annule.⁸⁵⁶ ». Le suspens parenthétique est encore accentué quand les énoncés démarqués contribuent à retarder la mise en relation référentielle entre les mouvements prédicatifs initiaux et la définition ultérieure de leur support nominal. Tels sont les principaux types de configurations textuelles à analyser.

Dans les poèmes en vers brefs, les tirets incisent l'ensemble strophique pour accrocher sur le fil de la ligne un espace autre. La capacité des tirets à faire image est nettement exploitée par le poète. L'entaille qu'ils dessinent redouble parfois celle qui fissure l'étendue. Ainsi en est-il dans le poème « (*barrières levées*)⁸⁵⁷ » :

⁸⁴⁹ En général, ceux-ci sont préférés aux parenthèses dans les poèmes brefs, en vers. En revanche, les parenthèses sont presque exclusivement privilégiées dans *Décalages* (poèmes brefs publiés en 1982) et dans *Moins que glaise* (poèmes de plusieurs pages, parus en 1990).

⁸⁵⁰ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Parenthèses », pp. 53-56.

⁸⁵¹ *Ibidem*.

⁸⁵² Serça, Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*. Paris : Gallimard, 2012, p. 284.

⁸⁵³ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Parenthèses », p. 54. L'auteur compare les effets des parenthèses, des tirets doubles et du tiret simple.

⁸⁵⁴ *D'un pas suspendu, op.cit.*, « Le cloître de midi », p. 25.

⁸⁵⁵ *À portée de la voix, op.cit.*, « Dans la clarté maintenue », p. 23.

⁸⁵⁶ *Ibidem*, « *Mouette ou pierre* », p. 34. Le poème est intégralement cité en première partie, cf. *supra*, p. 266.

⁸⁵⁷ *Mon Murmure, mon souffle, op.cit.*, p. 18.

Effacée, la ligne
– zone d’ombre, zone claire –
qui coupait le lac.

Le segment détaché contraste avec le vers liminaire en donnant à voir un passé enfui, révolu : il ouvre sur l’aire alinéaire de la mémoire. Il exhibe un phénomène de rémanence, de persistance rétinienne et, ce faisant, il souligne le jeu de décalage sur lequel repose la sensation : « L’instant [...] est donc une sorte de sensation et non une grandeur. [...] C'est le temps de voir sans reconnaître⁸⁵⁸ », explique P. Valéry. Par ailleurs, cet étirement mémoriel suspend la mise en relation entre la ligne mentionnée dès le premier vers, et l’étendue qu’elle particularisait (vers 3) : il suscite un effet protentionnel, après le deux premiers vers, le lecteur tendant vers un prolongement du sens. Le décrochement des tirets vient donc contrer la disparition de la « ligne » de démarcation dans l’étendue, ainsi que la linéarité discursive, comme pour « prendre, avec la rapidité de la flèche, le temps à revers⁸⁵⁹ ». Ce jeu des tensions temporelles confirme les analyses de S. Pétilion-Boucheron : les énoncés parenthétiques (tirets et parenthèses étant sur ce point comparables) interrogent « dans le tissu textuel, tout à la fois la "mémoire" et l'"anticipation" » qui « constituent sans doute le cœur battant du rythme, c’est-à-dire [pour reprendre la formulation de Benveniste] "la conscience des durées et des successions" »⁸⁶⁰. Le battement temporel détermine les soubresauts liés à la stratification textuelle, spécifiant une manière d’allure fluide du déploiement phrastique.

L’iconicité des décrochements typographiques n’est pas uniquement liée au motif de l’entaille, toute modalité de tension entre jonction et disjonction peut être figurée par les traits des tirets :

Tendu tout le jour,
l’arc de l’été
– bruits et sons en écho –
joint les extrêmes.

Immobilité de la chaleur.⁸⁶¹

La relecture de ce poème⁸⁶² permet d’insister sur le fait que les tirets ne définissent pas seulement un espace de retentissement dans la phrase comme dans l’étendue, ils commandent

⁸⁵⁸ Valéry, Paul, *Cahiers, I, op.cit.*, « Temps », p. 1267.

⁸⁵⁹ *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 99. Par ces mots, Pierre Chappuis explique ce qui, à ses yeux, différencie la prose du poème en vers.

⁸⁶⁰ Pétilion, Sabine, « Les parenthèses comme "forme" graphique du rythme. Successivité et enchâssement : deux chorégraphies graphico-rythmiques de la phrase », in *SEMEN, Rythme de la prose*, n° 16, 2003. L’autrice fait référence à l’ouvrage d’Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Tome 2. Paris : Gallimard, 1974, Chapitre, XXVI, « La notion de « rythme » dans son expression linguistique ». La citation dernière est de Platon (rapportée p. 334). Le linguiste ajoute que les parenthèses « orchestrent, dans la dynamique de la phrase, un ordre – toujours à reconstruire » et que « cet ordre dans le mouvement a précisément reçu le nom de *rythme* ».

⁸⁶¹ *Pleines marges, op.cit.*, « (espace sonore) », p. 65.

le bouclage syntaxique et strophique de l'énoncé : au dépliement dont l'isotopie est prégnante dans les trois premiers vers, succède le repli, la jointure. Le dessin des tirets articule les deux allures. Pierre Chappuis insiste sur le tranchant qu'ils opèrent, les énoncés décrochés par les tirets sont toujours plus brefs que les segments parenthétiques dont la longueur peut être extrêmement variable. En outre, dans les poèmes en vers comme en prose, les tirets disjoignent : ils dessinent un fil, une conduction. Retrouvons le poème « *Sur la hauteur*⁸⁶³ » dans lequel le signe double détache un espace concentré sur lui-même, un moment suspendu dans l'atemporel :

Notre rencontre – *l'arc de quelques mots* – dans la grisaille des premiers froids, l'annonce, après coup en demeure inscrite en amont sur le chemin de neige [...]

L'insertion parenthétique heurte relativement peu le début de la phrase, contrairement au soubresaut dû au surgissement du groupe nominal, « l'annonce » se renverse : sémantiquement, le locuteur se place dans une perspective rétrospective, syntaxiquement, le substantif « rencontre » se lit comme un complément du substantif « annonce ». Aussi, les tirets exhausent l'échange avec la figure du promeneur au-dessus du fil temporel que le cours phrastique s'évertue à remonter.

Effets de suspens et effets protentionnels sont par ailleurs induits par le retardement de la mise en relation entre les prédications posées par les premiers syntagmes et la détermination de leur support nominal ou verbal. L'analyse de l'allure de la phrase permet de compléter les remarques posées au sujet de l'ancrage instable du poème lorsque celui-ci s'ouvre sur des prédications adossées à l'indéterminé⁸⁶⁴. Présentons premièrement l'effet paradoxal du détachement de l'adverbe dans « *(limite hypothétique)*⁸⁶⁵ » : (*Comme un léger sommeil*) :

Brièvement,
au large de la baie,
ce trait comme un filin,
séparant l'eau de l'eau.

Tendu à se rompre.

Moire et reflet
par lui sont coupés net.

Si la fugacité fait graphiquement et sémantiquement éclat dès l'abord du poème, le blanchiment de l'adverbe le place en un étrange flottement. Ne tenant compte que de la

⁸⁶² Cf. *supra*, « Cinétiques acousmatiques de l'étendue », p. 124 *sqq.*

⁸⁶³ *D'un pas suspendu, op.cit.*, p. 69.

⁸⁶⁴ Cf. *supra*, p. 298 *sqq.*

⁸⁶⁵ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, p. 53.

première strophe délimitée par le point, observons que le déliement entre l’adverbe et le procès (« séparant ») retardé en fin de strophe ménage un décalage considérable : la fulgurance est contredite par le choix du participe et par l’aspect imperfectif du verbe. Maintenant, changeons de palier et, comme le suggère A. Bernadet, envisageons la continuation textuelle. La mise en suspension de l’adverbe en position initiale engage tout le phrasé textuel. En effet, si le « filin » a été fugace, c’est pourtant sur ce fil « Tendu à se rompre » que se suspend tout le poème, et tel est d’ailleurs le cas, puisque, typographiquement, l’énoncé médian fait tenir en équilibre le poème, « séparant » l’espace textuel de la même façon que le « filin » démarque l’eau. En somme, le champ de présomption ouvert par l’adverbe est sémantiquement démenti dans l’ensemble des vers, sauf le dernier : l’entaille perdue à la surface du texte. Dans l’ensemble strophique l’allure fluide tient à cette « poche⁸⁶⁶ » ouverte par le suspens de l’adverbe, quand le déploiement phrastique est ensuite marqué par un certain équilibre, la démarcation des vers correspond aux unités syntagmatiques. Dans l’ensemble textuel, l’allure fluide tient aussi à ce que le troisième vers se déverse logiquement dans l’énoncé médian, à ce que le dernier vers renvoie aux troisième et quatrième énoncés, pointant le même phénomène, mais selon une forme passive. La continuation phrastique n’est pas nécessairement ouverture, contrairement au « phrasé » envisagé par A. Bernadet : la fluidité textuelle est de l’ordre du remous, de la circularité.

De manière comparable, le déploiement de la phrase de prose peut s’écouler sagement, mais tout en contrariant l’idée d’une linéarité temporelle :

Un instant entredevinées, quelques branches, non loin, seul indice, s’évanouissent.⁸⁶⁷

Le dépliement fragmenté de la phrase vient différer la disparition des « branches » : le syntagme initial présente d’emblée cet effacement, avant même que le syntagme suivant ne le rapporte au motif des « branches », et que le verbe final en impose la réitération. La disparition est subite, mais c’est sa rémanence qui est mise en scène, et le procès de l’effacement s’étire de manière asymptotique dans le ponctème blanc qui le disjoint du prochain ruban : le verbe suggère l’inaccomplissement, et le silence retentit encore de la sifflante [s]. Le repli de la phrase sur elle-même est de l’ordre du « remous » et du suspens, alors même que le locuteur évoque la labilité de l’étendue.

La circularité n’est pas l’unique allure de la fluidité phrastique :

Proche maintenant s’annonce,
écarquillée au grand jour,
une clairière.⁸⁶⁸

⁸⁶⁶ *Le Biais des mots, op.cit.*, « Les registres de la prose », p. 99.

⁸⁶⁷ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps, op.cit.*, « Me reprend, m’excepte », p. 134.

Dans cet ensemble strophique, le déliement entre le verbe et son support nominal crée un effet protensif, différant l'advenue de la chose en retardement simplement sa nomination. Ce n'est que par le biais du dernier enjambement, et peut-être d'une ultime enjambée, que le locuteur et le poème arrivent au seuil lumineux de cet espace clair et ouvert, avec lequel le ponctème interstrophique entre en résonance.

Enfin, dans certains poèmes en prose, l'allure fluide tient à ce que la phrase se suspend, se déploie en se repliant sur elle-même, par fluctuations, de manière dilatoire et parfois même litannique. Le style énumératif en est l'instrument privilégié, comme dans « *Terrasses liquides*⁸⁶⁹ ». Dans le parallélisme des structures binaires, la phrase semble « s'éparpiller, se défaire, sujette à des courants variables.⁸⁷⁰ » :

D'une vague à l'autre, comme se graviraient les marches usées d'un large escalier, de proche en proche jusqu'aux terrasses liquides de l'horizon, d'une lèvre d'écume à l'autre que traverse en se jouant une mouette (*ici, là, et là, et là*), blanc sur blanc, d'un mouvement ininterrompu, le regard s'ouvre, corolle du jour.

L'élan phrastique se décale, se réoriente d'une vision à l'autre et semble se diluer dans un balancement « ininterrompu ». Contestant, ou du moins retardant son terme, la phrase est en elle-même promesse d'ouverture dans la blancheur, comme l'est le « jour » pour le « regard » du locuteur : chaque syntagme présente une blanche figure mouvante avec l'écume, l'horizon, puis la mouette. L'« allure » de son déploiement, tendu entre la « double nécessité » de « courir à son terme et vouloir en retarder l'échéance » semble bien correspondre à l'« intensité » qu'évoque l'auteur dans la note « *Le mot de la fin*⁸⁷¹ ». Plus litannique dans « *Si Scelsi*⁸⁷² », l'adjonction des parallélismes syntagmatiques configure un déploiement phrastique oscillant, clapotant à la façon d'une succession de variations microtonales⁸⁷³ :

Quand cesse tout remuement ; quand il reprend, avec insistance, à coups de furtives caresses, de soupirs d'aise : quand, sans se lasser de leur donner de brefs coups de langue, il glisse et glisse sur des galets.⁸⁷⁴

La démultiplication des points et des plans d'articulations syntagmatiques créés par le point-virgule, la virgule et le deux-points donne à la phrase une allure spécifique : celle-ci se déplie en diffractions syntaxico-sémantiques dues aux inflexions isotopiques entre le frôlement érotisé des « caresses », des « soupirs », des glissements, des lèchements. Les reprises anaphoriques, en écho avec les assonances en [ã], [i], et les allitérations en [s], [k],

⁸⁶⁸ *Entailles*, *op.cit.*, p. 42. Dernière unité strophique du poème, qui évoque le « Hasard de la marche. ».

⁸⁶⁹ *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, p. 29.

⁸⁷⁰ *Un Cahier de nuages*, *op.cit.*, p. 21.

⁸⁷¹ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, pp. 125-126.

⁸⁷² *Dans la lumière sourde de ce jardin*, *op.cit.* « *Si Scelsi* », p. 24.

⁸⁷³ Le poème a été évoqué en première partie, au regard de la composition d'ensemble du livre. Le compositeur Giacinto Scelsi (qui n'est pas évoqué dans le poème) a travaillé sur la manière d'explorer à l'infini un son unique.

⁸⁷⁴ *Dans la lumière sourde de ce jardin*, *op.cit.* « *Si Scelsi* », p. 24.

[R], [p], [t], [g] sont autant de claquements, raclements et glissements. Cette allure de clapotage exprime un suspens potentiellement illimité, mais la fluidité consiste également à ménager des effets de précipitation.

Les « saillies⁸⁷⁵ » de la phrase

Au sujet de la phrase de prose, l'auteur note que des « poches se créent » et aussi que « des encombrements se résolvent inopinément, en douceur »⁸⁷⁶. L'élasticité accumulative des syntagmes en prose se prête plus particulièrement à ces effets de vitesse que les vers. Néanmoins, l'accumulation et l'enjambement permettent, dans les poèmes en vers, de susciter des soubresauts comparables.

C'est souvent à la faveur d'une frontière syntagmatique, pointée par la virgule, le point-virgule ou le tiret unique⁸⁷⁷, qu'un connecteur temporel précipite la phrase dans un revirement touchant le cours des choses. Comme le note M. Favriaud, ces différents ponctèmes se trouvent à la jonction entre syntaxe et énonciation⁸⁷⁸, et c'est en quoi ils permettent à Pierre Chappuis de créer des effets de décalage. Comparons deux phrases extraites des poèmes « *Toupie multicolore* » (à gauche) et « *Avril, embellie* » (à droite), deux poèmes du recueil *À portée de la voix*⁸⁷⁹ :

<p>Un instant, un appel demeuré sans réponse (<i>qu'importe ?</i>), une voix lancée en direction du soleil, un peu hésitante dans la lumière vide (<i>lumière inhabitée</i>), se répercute (<i>tout le scintillement de la jeunesse</i>), rayonne dans la rue qu'elle vient délivrer de l'ennui, tôt engloutie dans la blême immobilité de mars.</p>	<p>Elle se laisse emporter à regret, dirait-on, glisse, alanguie, joueuse, enjouée, s'attarde à ses embrassades, éprise d'elle-même, disperse ses reflets aussitôt rassemblés que fractionnés ; bientôt se lance à corps perdu dans les rapides, rejaillit de ruade en ruade, impatiente de s'envoyer en l'air.</p>
--	---

Dans la phrase de gauche, la virgule et l'adverbe « tôt » se conjuguent pour marquer un revirement final, qui est annoncé par les syntagmes parenthétiques aussi bien que par l'évocation de la timidité « hésitante ». De fait, pour le poète, le « rôle » de la virgule est aussi « essentiel que discret » : c'est pour la phrase une « question d'élasticité », de « timbre » et

⁸⁷⁵ *Le Biais des mots, op.cit.*, « *Les registres de la prose* », p. 99.

⁸⁷⁶ *Ibidem*.

⁸⁷⁷ Tel est le cas dans « *Chemin refait en sens inverse* » (*À portée de la voix, op.cit.*, p. 47) : « Retour (*ombre et moiteur à remâcher*) par la forêt de sapins pluvieuse, oppressante, par le pourrissoir de feuilles mortes qui colle aux semelles – et déjà le bruit assommant de la route, la lourde insistance des moteurs qu'on force dans la combe. ». Le tiret engage une précipitation qui semble énonciative et thymique, comparable à une sorte de haut-le-cœur. Plus que vitesse, la précipitation de la phrase fait ressentir le franchissement d'une limite irrémédiable.

⁸⁷⁸ Favriaud, Michel, *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine, op. cit.*, p. 156.

⁸⁷⁹ *À portée de la voix, op.cit.*, pages 17 et 21.

aussi de « précipitation⁸⁸⁰ ». Notons toutefois que la construction du participe passé « engloutie » est « louche » (Du Marsais⁸⁸¹), se rapportant aussi bien à la « voix lumineuse » qu'à la « rue » elle-même. Dans l'unité de droite, le point-virgule disjoint, distend la protase de l'apodose, impliquant un net ressaut, un décrochage énonciatif rendu sensible et par le laps temporel dénoté par d'adverbe, et par le recours à une tournure finale plus triviale. Précisément, l'auteur envisage comme « reflux » et « ressacs » la « rumeur » d'une langue « roulant au gré de courants contraires les [...] expressions communes ou recherchées, savantes, argotiques, familières ou vulgaires⁸⁸² ». En substance, l'évocation des inflexions du *tempo* de l'eau, savourant ses propres courants, se superpose à celles des allures de la phrase, « éprise d'elle-même ».

Par ailleurs, c'est à la faveur d'une disjonction parenthétique que le cours de la phrase se décale, puis s'emporte. Les ponctèmes et les connecteurs temporels participent de ces revirements, comme dans le poème « *Autre alouette* » du recueil *Distance aveugle* :

[...] Un cri miroite dans le nuage, un appel, ou cent : alouette égarée, bavarde (*cri et vol d'agité*), disparue, revenue, multiple dans l'affolement, toujours ailleurs, déroutée (*aveugle ? éblouie ?*), soudain muette.⁸⁸³

Le « court-circuit⁸⁸⁴ » (J. Gracq) du deux-points correspond à l'éclatement de la phrase. Une, comme l'alouette invisible, cette phrase se diffracte pourtant dans une accumulation propre à rendre compte d'un vertige kaléidoscopique. Au terme de ce dépliement phrastique, l'énoncé parenthétique crée un ultime suspens avant que le syntagme suivant, lapidaire, ne rende compte de la brusque disparition sonore de l'oiseau en créant un effet de chute. Dans l'occurrence suivante⁸⁸⁵, la dislocation phrastique permet de créer un heurt étrange qui affirme d'emblée le caractère invraisemblable de ce qui sera pourtant actualisé par la suite :

Impossible, n'est-ce pas ? que le chemin, le jour lui-même (suffirait-il d'une pie ?) basculent dans le noir.

⁸⁸⁰ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « Ponctuation », p. 84.

⁸⁸¹ « Il y a des mots qui ont une construction louche ; c'est lorsqu'un mot paraît d'abord se rapporter à ce qui précède, et que cependant il se rapporte à ce qui suit », note Du Marsais dans *Des tropes*. Troisième partie, chapitre 6, 1730. Cité par Jacques Dürrenmatt dans *Stylistique de la poésie*. Paris : Belin, 2005, p. 164. Nous étendons l'idée au fait que le participe puisse se rapporter à deux substantifs différents.

⁸⁸² *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 17.

⁸⁸³ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole, op.cit.*, « *Autre alouette* », p. 111.

⁸⁸⁴ Gracq, Julien, *En lisant, en écrivant, op. cit.*, p. 258 : « [...] dans les deux points s'embusque une fonction autre, une fonction active d'élimination ; ils marquent la place d'un mini-effondrement du discours, effondrement où une formule conjonctive surnuméraire a disparu corps et biens pour assurer aux deux membres de phrase qu'elle reliait un contact plus dynamique et comme électrisé : il y a toujours dans l'emploi des deux points la trace d'un menu court-circuit. ». Les réflexions de l'auteur au sujet du deux-points peuvent souvent correspondre au travail de Pierre Chappuis sur ce ponctème.

⁸⁸⁵ *Dans la foulée*. Paris : José Corti, 2007, « *Chemin faisant* », p. 110.

L'allure d'oralité⁸⁸⁶ tient à l'oscillation entre l'affirmation (Il est impossible que...), l'interrogation et l'optatif, aux soubresauts induits par le ponctème interrogatif clivant la phrase, ainsi qu'à l'énonciation parenthétique. Contrastant avec l'affirmation, ou l'interrogation initiale, l'énoncé démarqué présente un doute et suscite un effet protentionnel* : l'indétermination de la relation entre le chemin, le jour et la « pie » est, à ce stade, énigmatique. Avec le verbe « basculent », le revirement de la phrase vient coïncider avec celui des choses, avec celui du « chemin » et du « jour », et peut-être aussi avec le renversement du volatile, dont le ventre est blanc et le plumage noir.

Dans les poèmes en vers brefs, l'enjambement, les adverbes et les tensions instaurées par les ponctèmes configurent les variations de *tempo* de la phrase. Les trois occurrences choisies présentent et des similitudes et des différences favorables à la mise en évidence du fonctionnement des « saillies » dans la phrase. Les effets de ressaut qui y sont créés sont comparables avec ceux figurant dans les poèmes en prose. À droite, figure la dernière unité strophique du poème « (*horizon bouché*)⁸⁸⁷ », au centre, celle de « (*le cœur le ciel*)⁸⁸⁸ », et tout à droite, les premiers vers du titre « (*interrompu*)⁸⁸⁹ » :

La pluie bientôt sur nous, engrissailés.	Ténèbres, montagne noircie : bientôt écrasera tout.	comme en plein jour soudain la maison éventrée chair vive ou seulement la cassure
---	--	---

Dans la première occurrence, le rejet du participe passé crée, par sa brièveté, un effet de chute. Supposant un procès déjà accompli, le participe contraste avec l'imminence signifiée par l'adverbe « bientôt ». L'enjambement précipite la réalité atmosphérique, l'énonciateur, et le lecteur dans l'échange d'une coloration affective. Dans le second poème, le deux-points et l'enjambement ont pour fonction de mettre en tension l'obscurcissement avéré, advenu dans le premier vers et un à-venir proche bien qu'encore distant. L'effet suscité est nettement plus ambivalent, faisant hésiter entre attente et survenue⁸⁹⁰. Dans le dernier poème, la dislocation des notations est telle que les relations entre les syntagmes restent

⁸⁸⁶ Nous reprenons la distinction opérée par H. Meschonnic entre l'oral et l'oralité qui concerne aussi l'écrit (dans *Politique du rythme, politique du sujet*, op. cit., p. 151).

⁸⁸⁷ *Comme un léger sommeil*, op.cit., p. 30.

⁸⁸⁸ *Mon Murmure, mon souffle*, op.cit., p. 61.

⁸⁸⁹ *Décalages*, op.cit., II, 1 (n.p.).

⁸⁹⁰ Dans *Pleines marges* (op.cit., p. 22), le poème « (*cœur étroit*) » engage des tensions comparables entre l'imminence (posée par l'adverbe « déjà »), la progressivité, et le ressaut de l'advenue avec le rejet du substantif : « Sur nous déjà, pas à pas, / l'obscur. ».

flottantes, aussi l’adverbe médian, « soudain », fonctionne-t-il comme un pivot marquant à la fois l’irruption du « jour » et la déchirure de la « maison » : il rabat, replie les deux phénomènes l’un sur l’autre. Au regard du « phrasé » (Bernadet) textuel, c’est-à-dire de l’unité-poème, l’adverbe constitue aussi un pivot, un point de convergence, à partir duquel toutes les notations se disjoignent : l’intégrité de la « maison » se pulvérise. L’adverbe instaure aussi un point de fuite, la singulière trame spatio-temporelle courant vers l’altération suivante.

Dans les poèmes en vers, l’accumulation est seulement binaire ou ternaire, elle concerne très souvent les épithètes, ou les verbes, les participes. Les variations de *tempo* sont particulièrement sensibles quand sont ménagées des gradations (« L’assaillent, l’envahissent⁸⁹¹»), ou plus exceptionnellement une hyperbole (« Une voix, cent, mille⁸⁹²»). Mais, elles résultent aussi des éclats sonores des mots, comme dans le poème « (*merles dérangés au passage*)⁸⁹³ » : « Cris comme cahots / brefs, proches, précipités. ». Si c’est l’allitération en [k] qui ponctue le vers initial ; dans le second vers, c’est la dernière épithète, « précipités », qui crée un effet d’accélération : elle comporte le plus grand nombre d’occlusives, sa position finale lui confère une plus grande saillance, si bien qu’en accord avec son sémantisme, elle induit une allure trépidante.

2.2.2.2. *L’allure des ajustements phrastiques*

La logique accumulative qui configure l’allure phrastique se veut ajustée à la labilité des choses, à leur « désordre toujours à corriger, reprendre, articuler provisoirement.⁸⁹⁴ ». Or, cette logique rejoint l’idée de fluidité dans le sens où les choses prennent toujours de court le locuteur qui se reprend, ne pouvant retenir ce flux discursif qui l’entraîne à accorder indéfiniment ses mots. Cette dimension d’ouverture est assez proche de la « phrase continuée » décrite par A. Bernadet : en dépit du point, « Il n’y a pas de mot de la fin »⁸⁹⁵.

Les reprises

Au début d’un poème, la succession entre un substantif, non actualisé, et sa reprise au sein d’un groupe nominal plus ou moins étendu crée un effet d’oralité. Le locuteur figure son

⁸⁹¹ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, « (*merles dérangés au passage*) », p. 64.

⁸⁹² *Ibidem*, p. 23.

⁸⁹³ *Ibidem*, « (*merles dérangés au passage*) », p. 65.

⁸⁹⁴ *D’un pas suspendu, op.cit.*, « *Voie lactée* », p. 66.

⁸⁹⁵ Bernadet, Arnaud, *La phrase continuée. Variations sur un trope théorique, op.cit.*, p. 104.

advenue inopinée à la parole et, s'en trouvant comme responsable devant le lecteur, se ressaisit en ajustant ses mots. Le phénomène a tout autant d'importance dans les poèmes polarisés par la prose que dans les poèmes en vers. Dans la phrase de prose, le soubresaut énonciatif est plus ou moins marqué, selon que la virgule ou que le point disjoignent les syntagmes. Voici, par exemple, le commencement, du poème « *Avril, embellie*⁸⁹⁶ » (*À portée de la voix*) :

Clarté, soudain de partout rayonne une même clarté.

Le substantif engage un éclair chromatique fulgurant, un appel d'air qui projette le locuteur dans la parole. Ce soubresaut est comme soudé à une énonciation seconde, intégré dans un flux d'ordre phrastique. De cette façon, l'expansion phrastique et l'expansion lumineuse s'accordent étroitement. L'énoncé figure sa propre temporalité poétique, c'est-à-dire son mouvement d'émergence et son déploiement. L'occurrence est comparable avec celle du poème « *Mon pas, mon souffle* » qui commence par cet énoncé blanchi⁸⁹⁷ : « L'eau, la respiration de l'eau.⁸⁹⁸ ». La reprise a ceci de singulier qu'elle correspond, qui plus est, à un mouvement d'immersion au plus près de la profondeur des choses. Plus rarement, la répétition enjambe le point, comme dans l'unité textuelle liminaire du poème « *Nuages*⁸⁹⁹ » :

Pierres. Tas de pierres qu'un même élan (*au loin ! au loin !*) sauve de l'éboulement.

L'allure ne peut être envisagée qu'au regard de l'ensemble textuel. Le point qui disjoint marque un décalage énonciatif, un rebond de parole. Il traduit encore un suspens modal⁹⁰⁰ qui peut être rapporté à l'exclamation ou à l'incrédulité du locuteur, ou encore à un signe de connivence de la part de l'auteur qui pose le terme « Pierres » pour initier un poème intitulé « *Nuages* ».

Dans les poèmes en vers, le syntagme initial est souvent détaché de sa reprise par l'enjambement. Le ponctème blanc présente divers avantages : exhiber, suspendre l'élan du locuteur appelé à la parole, et en dramatiser la labilité :

Au bord,
l'extrême bord du vent⁹⁰¹.

Le détachement du premier syntagme permet de pointer graphiquement l'espace de circulation du souffle : le locuteur aborde le poème à l'instant même où il est aspiré par le

⁸⁹⁶ *À portée de la voix, op.cit.*, « *Avril, embellie* », p. 21.

⁸⁹⁷ Nous entendons par là qu'il est suivi d'un large ponctème blanc (terminologie empruntée à M. Favriaud).

⁸⁹⁸ *D'un pas suspendu, op.cit.*, « *Mon pas, mon souffle* », p. 28.

⁸⁹⁹ *D'un pas suspendu, op.cit.*, « *Nuages* », p. 13.

⁹⁰⁰ Dans *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine (op. cit., pp. 74-83)*, Michel Favriaud explique que le point est, sur le plan modal, plutôt neutre qu'assertif.

⁹⁰¹ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, p. 52 (poème non titré).

vent. Emporté par le vide, ou plutôt par un courant d'air, le locuteur définit une « inspiration négative⁹⁰² » dont P. Chappuis rend compte dans *La Preuve par le vide*.

Par ailleurs, le déploiement peut prendre l'allure d'une retouche. Du surgissement brut de la sensation à la mise au point du regard, l'indistinction fait place à la démultiplication de touches impressionnistes, ainsi des tournures telle que « L'ombre, / les ombres du matin⁹⁰³ », « Ces débris, / ces innombrables débris de jour⁹⁰⁴ », ou encore :

Voix,
des voix en torsades,
se jetant dans le vide.⁹⁰⁵

Le vers liminaire fait surgir, fait retentir – le substantif donne à entendre l'injonction, "vois" – l'appel de la rumeur de l'eau, et l'appel est vertigineux, qui engouffre la « voix » même du locuteur. Comme la chute d'eau, la phrase se déverse verticalement, de vers en vers.

Les effets de glissements et de décalages

Nous avons indiqué qu'au niveau textuel la fluidité discursive procède de bifurcations, de ramifications et de jointures ; or, au niveau phrastique, nous relevons des allures équivalentes : le cours de la phrase ne répond pas à un déploiement en droite ligne, mais il ne s'oriente plus « que par la pointe décisive de sa tête chercheuse. » (Gracq⁹⁰⁶).

Dans les poèmes en prose, ce sont les stratifications parenthétiques qui (dés)orientent nettement « la façon dont le sens se produit, s'offre et se refuse, se déplie, se réserve⁹⁰⁷ » (P. Alféri) dans la phrase. Dans les poèmes en vers, ce sont surtout les ponctèmes blancs qui configurent les plis et replis phrastiques⁹⁰⁸ et, plus rarement, les tirets qui déterminent des décalages textuels. La brièveté des poèmes en vers et la présence moindre des insertions parenthétiques font qu'il n'est pas possible de poser une réelle équivalence de moyens entre le vers et la prose. Si la fluidité est une allure commune au vers et à la prose, la dérive phrastique caractérise plus spécifiquement le déploiement de l'unité phrastique du poème en prose.

Ces distinctions étant posées, précisons que les insertions parenthétiques ne constituent pas l'unique configuration de l'allure en dérive. Dans les poèmes en vers, la juxtaposition des syntagmes permet des glissements comparables, des déviations presque

⁹⁰² *La Preuve par le vide*, op.cit., « Inspiration négative », p. 137.

⁹⁰³ *Entailles*, op.cit., p. 46.

⁹⁰⁴ *Mon Murmure, mon souffle*, op.cit., p. 44.

⁹⁰⁵ *Comme un léger sommeil*, op.cit., « (eau verticale) », p. 54.

⁹⁰⁶ Gracq, Julien, *En lisant, en écrivant*. Paris : José Corti, 1980, « Langue », p. 255.

⁹⁰⁷ Alféri, Pierre, *Chercher une phrase*, op.cit., page V.

⁹⁰⁸ Cf. *supra*, « Bifurcations et jointures », pages 397-398.

insensibles. À cet égard, considérons la première unité strophique du poème « (*jupe ou roseaux*)⁹⁰⁹ » :

Terni, touchant le sol,
le volant de soie
rapporté à la nuit
lui donne de l'ampleur.

Les prédictions du vers initial font attendre leur pivot nominal, celui d'un « volant » bruissant à même le sol (vers 2). Mais avec le troisième vers, le souffle soyeux du tissu passe au second plan derrière l'expansion nocturne : le glissement conduit de l'ampleur d'une robe à celle d'un lieu. Insensiblement, car il s'agit à peine d'un froissement évocateur, le poète est passé de la moindre chose, proche phénomène tellurique, à l'incommensurable présence aérienne.

À l'appui de la phrase liminaire du poème « *Arrière-saison*⁹¹⁰ », analysons ce mouvement de dérive dont le propre est de concilier, explique A. Emaz, le fait de « dévier » et d'« aller droit »⁹¹¹ :

À temps surgit, évidé, strié d'ombre et de luisances (*les rangées d'espaliers, les vitres des châssis*), comme élevé au-dessus de la serre embuée (*aérostat, montgolfière de novembre*), le coteau qu'ennuage en son sommet un verger aux arbres déjà noirs, sauf, en avant des autres, toutes feuilles tombées, un pommier encore couvert de ces fruits. [...]

Le déploiement du sens oscille entre mouvements d'anticipations, d'atermoiements et de ramifications. Alors que la détermination du sujet grammatical, le substantif « coteau », est retardée jusqu'au centre de la phrase, les prédictions s'accumulent pour créer un effet protentionnel, un effet d'attente. Or, à l'instant où le locuteur présente le « coteau », son attention se déplace sur le « verger ». Mais nuançons, l'allure en dérive était déjà configurée par les premiers énoncés parenthétiques. En effet, le premier segment annonce la double présence du « coteau » et de la serre⁹¹², et le second ouvre sur un dédoublement métaphorique qui embrasse aussi bien les lignes fruitières, les lignes architecturales de la « serre » (certains aérostats sont reliés à la terre par des cordages), et les courbures du « coteau ». Ensuite, lorsque le mouvement de protention se résout parce que le locuteur évoque l'ensemble de la disposition paysagère du coteau brumeux, l'ajout d'une exception (« sauf ») crée de nouveau un effet protentionnel. L'attention du locuteur, et du lecteur par contrecoup, se porte sur un

⁹⁰⁹ *Mon Murmure, mon souffle, op.cit.*, p. 52.

⁹¹⁰ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole, op.cit.*, « *Arrière-saison* », p. 67.

⁹¹¹ Émaz, Antoine. *Cambouis, op.cit.*, p. 95.

⁹¹² Notons toutefois que rien ne permet d'assurer que la serre est un bâtiment positivement présent dans les lieux : elle peut tout à fait correspondre métaphoriquement au bas du verger, dont les espaliers seraient enveloppés de brume. La métaphore du coteau « ennuag[é] » viendrait ensuite renverser ou dédoubler les rubans laissés par le brouillard dans l'étendue. Ces troubles sont caractéristiques de la poétique de l'image.

point d'émergence, le « pommier », dont la révélation est différée. En somme, la fluidité de l'allure phrastique a trait à une suite de glissements dus à la manière dont un regard imaginaire se laisse inspirer par les relations entre les choses de l'étendue.

Si les énoncés parenthétiques jouent un rôle capital dans le processus de glissement par légers décalages, l'élasticité du déploiement phrastique ressortit aussi à la démultiplication des juxtapositions. Dans le poème « *Barque ou gondole*⁹¹³ », la dérive phrastique est remarquablement ajustée aux retentissements acousmatiques évoqués. Découvrons la première unité textuelle :

Telle, lointaine ou proche, étrangère, intime, une phrase musicale qui, lente, grave, sombre, en vain tenterait de s'élever et qui faiblit, parfois s'intensifie, lente, étouffée, insistante ; se prolongeant (*si j'avance ?*), m'emmène, m'emmènerait, monotone, ne m'emmène nulle part (*son sillage*), barque ou gondole noire dans le noir (*envahissante, la nuit, et l'humidité et le froid*), entendue plus que vue ; lent, régulier, le bruit des rames froisse l'eau étale, sans reflet, où s'abîmer.

Le premier mouvement textuel délimité par le point-virgule oscille inlassablement à force de juxtapositions prédicatives. Les différents segments accolés se rapportent uniment aux inflexions de la « phrase musicale ». Le second mouvement encadré par les points-virgules inclut deux glissements. D'abord, l'acousmate est supplanté par l'évocation de ses retentissements impressifs sur le locuteur ; puis l'allure énumérative de la phrase se focalise⁹¹⁴ sur la « barque ou gondole », métaphore dérivée et concurrente de celle de la « phrase musicale ». Enfin, avec le dernier point-virgule, les juxtapositions resserrent l'attention autour des « rames » ne laissant pas de traces dans l'eau, avant que, dans l'ultime syntagme, la relative n'ouvre sur un ultime décalage⁹¹⁵ : sur une disposition ambivalente de désir ou de hantise de la part du locuteur.

Par ailleurs, la dislocation de la phrase par détachement d'un syntagme en amont⁹¹⁶ assure un décalage plus ou moins frappant. Dans « *Haut lieu*⁹¹⁷ », le souple déploiement syntagmatique ménage un décalage coïncidant avec le revirement de l'étendue spatio-temporelle :

Ces éclats confondus de lumière, de voix, l'ombre à nouveau presque entièrement maîtresse du lieu les recouvre.

L'effet de la dislocation syntaxique est saisissant en ce qu'il articule luminosité et obscurité, faisant passer d'une chose à l'autre, des « éclats » lumineux à leur oblitération. Dans le cours énumératif des substantifs « lumière » et « voix », l'« ombre » s'immisce à la

⁹¹³ Dans *la lumière sourde de ce jardin*. Paris : José Corti, 2015, « *Barque ou gondole* », p. 15. Nous soulignons.

⁹¹⁴ Nous retrouvons un exemple de l'effet d'annonce que peuvent mettre en œuvre les énoncés parenthétiques.

⁹¹⁵ Indirectement annoncé par l'inflexion thymique du dernier énoncé parenthétique.

⁹¹⁶ La dislocation à gauche consiste à détacher en tête de phrase un constituant qui est ensuite repris par un pronom.

⁹¹⁷ *À portée de la voix*, op.cit., p. 27.

faveur d'une virgule, et s'épanche quasi insensiblement. L'élasticité de la disjonction est ensuite travaillée par l'idée d'inachèvement avec l'adverbe « presque » et avec le choix d'un verbe dont l'aspect lexical est imperfectif.

Les relations de comparaison ou de subordination constituent également une importante « puissance de continuité née de la discontinuité⁹¹⁸ » (M. Blanchot), ce que développeront les analyses sur l'image et sur l'enjambée. Mais, dans le cadre même de l'unité phrastique en prose, le détachement de la subordonnée crée une « poche⁹¹⁹ » dont l'enjeu consiste à mettre en tension les relations prédicatives. Le phénomène entre en concurrence avec les effets des ponctèmes blancs découpant les vers : selon M. Favriaud, les blancs mettent en relief « de nouvelles relations thème/rhème », viennent « rethématiser certains substantifs pour en rhématiser d'autres⁹²⁰. À partir d'une première occurrence, le début du poème « *Un carnet de débris*⁹²¹ », précisons le fonctionnement des relations de comparaison et de subordination :

Rose à force de givre, lequel dès qu'on y touche, s'émiette et tombe comme tomberait en poussière, même à peine écartée (*soudaine rentrée dans la durée*), une très ancienne courtine de soie.

L'amorce de la phrase pointe une entité chromatique indistincte avant que la relative ne retarde la mise en relation prédicative entre « rose » et « courtine », et n'oriente l'attention vers le phénomène concret du givre : ainsi se dédouble un motif relativement inassignable. Ce glissement semble appeler son revers : une jonction que réalise la comparative. Le givre qui rosit est une tenture fragile s'ouvre sur un autre spectacle : non pas celui de la labilité, mais, paradoxalement, celui de la « durée ».

Pour finir, mentionnons le fonctionnement du tiret unique dont le rôle est, selon le poète, d'accroître « le sentiment de désarticulation⁹²² » : il peut pointer une variation de *tempo*⁹²³, impliquer une ambiguïté de sens⁹²⁴, aussi bien que souligner le glissement d'une chose à l'autre :

⁹¹⁸ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, op.cit., p. 528.

⁹¹⁹ Référence à la citation de Pierre Chappuis « Des poches se créent, parfois se vident ; des encombrements se résolvent inopinément, en douceur, ou bien le vent se prend dans l'ampleur du texte, en bouscule les plis ; ou bien encore tout devient simple, facile, presque lisse. » (*Le Biais des mots*, op.cit., p. 99).

⁹²⁰ Favriaud, Michel, « Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche par la poésie contemporaine », *L'Information Grammaticale*, n° 102, 2004, pp. 18–23.

⁹²¹ *D'un pas suspendu*, op.cit., p. 62.

⁹²² *La Preuve par le vide*, op.cit., « Parenthèses », p. 54. L'auteur compare les parenthèses, les tirets doubles et le tiret unique.

⁹²³ Comme dans le poème « *Chemin refait en sens inverse* » (*À portée de la voix*, op.cit., p. 47) : « Retour (*ombre et moiteur à remâcher*) par la forêt de sapins pluvieuse, oppressante, par le pourrissoir de feuilles mortes qui colle aux semelles – et déjà le bruit assommant de la route, la lourde insistance des moteurs qu'on force dans la combe. ».

⁹²⁴ Ainsi dans cette strophe extraite d'un poème (non titré) du recueil *Mon Murmure, mon souffle*, op.cit., p. 58 : « Le vent – sa lecture aveugle / reprise de page en page. ». Il semble que le décrochage permette de

Au bord de la route
scintille
un tas de gravier
– une flache.⁹²⁵

Le tiret suggère, par-delà l'échancrure du ponctème blanc, une continuation ou du moins une relation avec l'ensemble strophique précédent : il exhibe une ultime embardée, un dernier ressaut. Le substantif « flache » désigne un enfoncement dans une route, un creux où l'eau s'est amassée. À l'éclat des graviers à côté de la « route » répond donc, de manière inattendue (ainsi œuvre le point de couture du tiret) le scintillement de la « flache » : le glissement d'une chose à l'autre implique un rebond phrastique, mais précipite le poème vers sa fin. Nulle prédication ne venant asseoir l'ultime désignation, la bifurcation suspend le poème dans l'« abouti-inachevé » (A. Rodriguez⁹²⁶). Ce dernier énoncé soustrait le texte même à sa « logique présumée de clôture » (A. Bernadet⁹²⁷). En d'autres termes encore, ceux de L. Jenny, « il n'est de phrase que bouclée, mais la phrase n'a d'autre consistance que la résistance à ce bouclage, c'est cela même qui fait sa matière.⁹²⁸».

Pour conclure

Si « le sens » d'un texte est « d'ordre fluide », relevant moins d'une architecture que d'une dynamique » (P. Alféri), il n'en demeure pas moins que l'analyse de ses composantes textuelles est nécessaire. Afin d'éclairer les processus de signifiante textuelle, il est tout aussi indispensable de considérer ce qui se passe entre la majuscule et le point que d'envisager le palier textuel du poème. De fait, les outils linguistiques ayant trait notamment au positionnement des syntagmes, aux juxtapositions, aux relations de coordination, de subordination permettent de montrer comment le poète fait œuvre poétique. Le plus souvent, les frontières syntagmatiques sont nettement marquées, mais le travail sur les ponctèmes et sur les relations sémantico-logiques entre des syntagmes configure des effets de dis-jonction dont le rôle est de mettre en jeu des effets d'attente ou d'annonce, des variations de vitesses, des allures syncopées, ou des allures en dérive. La multiplicité, et l'ambiguïté, des relations entre unités syntagmatiques opèrent à l'intérieur de l'unité phrastique aussi bien qu'à

générer un trouble du sens. Est-ce le vent qui réitère sa « lecture » de l'étendue, ou bien est-ce le locuteur qui réitère sa « lecture » du vent en fonction des mouvements suscités par lui dans l'étendue ?

⁹²⁵ *Pleines marges, op.cit.*, « (juillet, sur la hauteur) », p. 60.

⁹²⁶ Rodriguez, Antonio, « Suivre la foulée. L'abouti et l'inachevé chez Pierre Chappuis », in *Présences de Pierre Chappuis*, A. Buchs (dir.) ; A. Lüthi (dir.), *Présences de Pierre Chappuis, op.cit.*, pp. 19-26.

⁹²⁷ Bernadet, Arnaud, « L'ouverture du phrasé », in *Formes poétiques contemporaines*, n°13, « La phrase », pp. 13-25

⁹²⁸ Jenny, Laurent, *La Parole singulière, op.cit.*, p. 206.

l'intérieur de l'unité textuelle, or les notions grammaticales et linguistiques permettent d'en rendre compte, ou du moins elles sont nécessaires pour interroger la fluidité du fonctionnement textuel. Sur les paliers phrastique et textuel, les décrochements typographiques, les décrochages énonciatifs ainsi que les stratifications parenthétiques déterminent des espaces relationnels, des espaces résonnants qui, verticalement et en tous sens, maintiennent toutes les frontières en disponibilité de sens. Ces procédés sont communs aux vers et à la prose, la fluidité est l'allure caractéristique du déploiement discursif chappuisien, son « phrasé » (Bernadet) : chaque unité déjoue, décale, et réoriente le poème qui cesse « de tendre les rênes⁹²⁹ », qui se cherche ou se suspend, dans un équilibre toujours précaire. Aussi chaque unité prétend-elle figurer une énergétique, un élan qui se réitère en se déplaçant, graphiquement, discursivement, chacune vient démentir l'idée d'une clôture téléologique. C'est dans cette perspective que la fluidité est poétique : l'allure textuelle est sa propre découverte, sa propre mise en espace, elle ne représente pas, ne mime pas mais se figure, s'ajustant aux distances intérieures qui engagent les choses, les mots et la blancheur de la page. Au regard de la phrase comme du poème, la fluidité est cette allure d'une textualité qui se tend dynamiquement vers son « coup de clarté⁹³⁰ » (J. Tortel), vers une « révélation toujours différée⁹³¹ ».

Or, ce « coup de clarté » par lequel le mouvement discursif s'instaure rétrospectivement et se retourne vers le monde concerne aussi les images, « la pulsion scopique⁹³² » (C. Doumet) du poème. La fluidité textuelle travaille à « maintenir le battement de la chose⁹³³ » (P. Alféri), en accord avec le cheminement du locuteur textuel. En effet, l'analyse de la labilité de l'ancrage textuel a permis de présenter l'un des enjeux de la poétique chappuisienne, faire « scintiller la référence⁹³⁴ » (P. Alféri) :

Pourquoi, dans l'écriture, tant de retouches, d'aridité, de peine sinon pour enfouir encore et toujours plus ce qui avait donné essor au poème, pour l'oublier, l'oblitérer, non l'anéantir ?⁹³⁵

⁹²⁹ Gracq, Julien, *En lisant, en écrivant*. Paris : José Corti, 1980, « *Langue* », p. 255.

⁹³⁰ Tortel, Jean, *Feuilles, tombées d'un discours*. Marseille : André Dimanche, Ryôan-ji, 1984, p. 34 : « La phrase court après l'objet ; et comme ce dernier est insaisissable par nature puisqu'aussi bien, si formé soit-il, si pesant, et assuré d'être à sa place, il n'est qu'une suite de variations imprévisibles, la phrase se perdra en elle-même durant une poursuite qui ne parviendra pas à se rejoindre. / Placée à la jonction de deux imprévisibilités, celle du désir et celle de l'objet, la phrase, nœud, se dénoue dans son déroulement jusqu'à ce que, le fil cassé, c'est la délitescence. ». Cité par Lefort, Régis, *Étude sur la poésie contemporaine. Des affleurements du réel à une philosophie du vivre, op.cit.*, « Jean Tortel. Esthétique du point », p. 151.

⁹³¹ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « Ici, de tout temps », p. 147.

⁹³² Doumet, Christian, *Faut-il comprendre la poésie ?* Paris : Klincksieck, Collection 50 questions, 2004, p. 79.

⁹³³ Alféri, Pierre, *Chercher une phrase, op. cit.*, p. 38.

⁹³⁴ *Ibidem*.

⁹³⁵ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Brouiller la trace », p. 19.

Le motif, la chose dont procède le déploiement textuel et qui, aux yeux de l'auteur, n'a pas « à être désignée nommément (bien au contraire) pour envahir d'elle-même toute la page⁹³⁶ » peut avoir la clarté de l'eau, sa transparence, son éclat miroitant, mais sa profondeur reste insondable. L'étude de la fluidité discursive engage donc divers glissements autour d'une pulsion scopique initiale. Celle-ci nous rapporte moins à la *mimésis* comme représentation qu'à une *poiésis* de l'« imagement*⁹³⁷ » (néologisme emprunté à J.-C. Bailly), c'est-à-dire aux processus de déploiement, d'ondolement et de ricochet de l'expérience discursive incarnée par l'image, et dont témoignent les configurations métaphoriques et figurales. L'« imagement⁹³⁸ » étant, dans cette perspective, à placer du côté d'une « structure d'horizon* » (M. Collot), caractérisant un déplacement entre une expérience au monde qui dégage des images et le travail du poème qui vise à donner à voir. À propos du tableau *Le Vase turquoise* (Odilon Redon), le poète note que la « référence » au monde est « Nécessaire, insuffisante, sans cesse à réajuster », que le « transport » « d'une chose à l'autre » est un « plaisir que nous nous réservons de courir [...] dans les deux sens. », et il ajoute :

Ainsi de toute métaphore, ou du glissement du sens premier, propre (si l'on peut dire sans tromperie) au sens second, figuré [...] ⁹³⁹

I-3. Labilités de l'image, poétiques figurales

« Mes images ? Des rapports. ⁹⁴⁰ »
(H. Michaux)

La poétique de Pierre Chappuis ne semble pas marquée du sceau de l'« ambiguïté de la modernité face à l'image⁹⁴¹ » : l'image ne fait pas plus l'objet de soupçons particuliers (tels que ceux formulés par P. Jaccottet par exemple), que d'une préoccupation théorique majeure comparable à celle d'Y. Bonnefoy. Dans les *Deux Essais : Michel Leiris / André du Bouchet*⁹⁴², ni les notions d'image, de métaphore ou de comparaison ne forment des entrées

⁹³⁶ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., « Ligatures », I, « Valeur de signe », p. 54.

⁹³⁷ Bailly, Jean-Christophe, *L'imagement*. Paris : Éditions du Seuil, collection « Fiction & Cie », 2020. Le néologisme concerne « l'image-suspens » et sa « puissance de déposition » (p. 10).

⁹³⁸ *Ibidem*, I, 1, « Le travail du seuil » : « l'image confère à tout ce qu'elle touche et retient une valeur d'horizon ».

⁹³⁹ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Le vase turquoise », p. 89.

⁹⁴⁰ Michaux, Henri, « Postface », in *Plume précédé de Lointain intérieur*. Paris : Poésie / Gallimard, n°201, 2004, p. 218.

⁹⁴¹ Le terme est emprunté à Christine Dupouy (*La question du lieu en poésie : du surréalisme à nos jours*. Amsterdam : Rodopi, 2006, pp. 211-225) qui a étudié cet aspect de la poétique de P. Jaccottet, Y. Bonnefoy, J. Follain, ou même E. Guillevic.

⁹⁴² *Deux Essais : Michel Leiris / André du Bouchet*. Paris : José Corti, 2003.

dans les œuvres des auteurs étudiés. En revanche l'emploi du « *Comme* » chez A. du Bouchet occasionne une étude. Dans *Battre le briquet*, le poète neuchâtelois reconnaît, dans le refus de la métaphore et de l'image de la part de Jean Follain, une « (saine réaction contre l'héritage symboliste)⁹⁴³ », mais leur évitement est présenté comme relevant aussi d'un artifice littéraire⁹⁴⁴. Dans « *Le creuset de l'anonymat*⁹⁴⁵ », l'auteur laisse entrevoir certains des principes attenants à l'image poétique. Elle est, « mieux et plus qu'une figure de style, [un] trait d'union moindre cependant, [elle] relie et maintient tout à la fois un écart⁹⁴⁶ » avec la réalité concrète. Plutôt qu'une approche linguistique de l'image, Pierre Chappuis privilégie l'évocation de l'effet créé par le brusque surgissement intérieur d'une image visuelle à la faveur d'une association d'idées : bien que suscitée par les choses elles-mêmes, l'image les dérange, les déstabilise, les rend étrangères et ne les recouvre jamais parfaitement. C'est par opposition à l'idée de substitution métaphorique, et c'est dans la force de ce tremblement, de ce va-et-vient prolongé que se joue l'intérêt de (pour) l'image. D'où l'influence « si marquante »⁹⁴⁷ de Pierre Reverdy et de « sa définition de l'image » :

Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.⁹⁴⁸

Abordée par le biais de la définition reverdyenne, l'image est envisagée sous l'angle de ses répercussions poétiques : donner à ressentir des « Distances intérieures toujours, fluctuantes⁹⁴⁹ », son fonctionnement, lui, demeure dans l'ombre⁹⁵⁰. Elle a moins vocation à ouvrir sur la représentation de la réalité que sur un « réel intérieur⁹⁵¹ » (Reverdy). D'emblée, la réflexion sur l'image se détache du travail sur les figures de style. De fait, dans *Le Biais des mots*, P. Chappuis exprime sa volonté de « mettre l'accent moins sur l'image poétique que sur le déroulement de la phrase, sa plasticité, ses qualités physiques⁹⁵² ».

En dépit, ou en vertu⁹⁵³ de son caractère définitionnel fuyant, la polysémique notion d'image poétique reste indispensable pour interroger les choix discursifs et rhétoriques opérés

⁹⁴³ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, op.cit., *Ligatures*, II, p. 72.

⁹⁴⁴ *Ibidem*. Pierre Chappuis note que le refus des images « appartient encore à la littérature ».

⁹⁴⁵ *Tracés d'incertitude*, op.cit., « *Le creuset de l'anonymat* » au sujet de Jean Tardieu, pp. 53-59.

⁹⁴⁶ *Ibidem*, p. 53.

⁹⁴⁷ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, op.cit., « *Horizons variables* », pp. 152-153.

⁹⁴⁸ Pierre Reverdy, « Nord-Sud », n° 13, mars 1918, in *Œuvres complètes, tome I*, op. cit., pp. 495-496.

⁹⁴⁹ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, op.cit., « *Horizons variables* », pp. 152-153.

⁹⁵⁰ Selon Pierre Reverdy l'opération poétique réside essentiellement dans « la formation mystérieuse de l'image » (« Fonction de la poésie », *Œuvres complètes, tome II*, op. cit., p. 1277).

⁹⁵¹ *Ibidem*, p. 1277.

⁹⁵² *Le Biais des mots*, op.cit., pp. 103-104. Le poète évoque l'orientation suivie à partir des poèmes en prose de *Distance aveugle*.

⁹⁵³ Au regard de la poésie rimbaldienne, Michel Murat choisit également de « conserver la précieuse équivoque » du terme d'image, en montrant que les images de Rimbaud « jettent un pont entre le langage et la vision » (*L'art de Rimbaud*. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris : José Corti, Les Essais, 2013, p. 455).

par l'auteur, et pour aborder, en termes linguistiques comme en termes poétiques, leur fonctionnement, leur portée figurale.

Dans *Poésie et réalité* et plus particulièrement dans le chapitre « Images du monde et mondes-images en poésie⁹⁵⁴ », Laurence Bougault rappelle que les poètes, en règle générale, emploient plus volontiers le terme d'« image » que ceux de métaphore ou de figure, et que la notion « cerne le rapport du poétique à la représentation du monde⁹⁵⁵ ». Envisagée sous un angle dialectique, l'image poétique questionne la représentation construite d'un « monde-image⁹⁵⁶ », pour tendre, en tant que reflet même, vers une réalité inaccessible. En ce sens, l'image est la visée d'une langue poétique profondément consciente de sa nature linguistique et néanmoins tendue vers l'approche immédiate d'un au-delà du texte. La textualité poétique est traversée d'images disparates, vues dans le monde, imaginées ou provenant du domaine artistique. Partant, l'image poétique se tient du côté de la discontinuité, elle implique « le dire où l'unité se fragmente⁹⁵⁷ ». Pierre Chappuis ne convoque pas l'image pour représenter le monde, il s'agit moins de le figer-figurer comme s'il était une entité saisissable que de le donner à voir, selon la visée éluardienne à laquelle il s'accorde. Or, « [v]oir, c'est [...] transformer, imaginer, oublier ou s'oublier, être ou disparaître⁹⁵⁸ ». Ces métamorphoses tiennent de l'image elle-même ainsi que de ses mouvements au contact de la langue ; elles envisagent des « rapports⁹⁵⁹ » de résonance, d'écart et de correspondance qui sont bien plus larges que les notions de ressemblance ou d'analogie. Le poète interroge à la fois la souplesse de la langue et sa puissance créatrice d'image, et ce « [j]usque là où aucune cohérence ne justifie images, thèmes, syntaxe, etc.⁹⁶⁰ ». D'ores et déjà, il apparaît que, dans sa dimension linguistique, l'image poétique ne pourra pas être comprise uniquement par le biais de la métaphore dont la localisation est d'abord celle du syntagme, voire de la phrase, et repose sur un écart sémantique⁹⁶¹. Le figural est un « fait de langage à part entière⁹⁶² » qui *a priori* sollicite toutes les figures stylistiques. Aussi notre champ d'investigation consiste-t-il à observer comment l'écart figural reconfigure l'émergence et le fonctionnement de ces figures

⁹⁵⁴ Bougault, Laurence, *Poésie et réalité*. Préface de Georges Molinié. Paris : L'Harmattan, 2005, pp. 95-120.

⁹⁵⁵ *Ibidem*, p. 95.

⁹⁵⁶ *Poésie et réalité*, *op. cit.*, p. 96.

⁹⁵⁷ Bonnefoy, Yves, *Entretiens sur la poésie : 1972-1990*. Paris : Mercure de France, 1990, p. 92.

⁹⁵⁸ Éluard, Paul, *Donner à voir*. Paris : Poésie/Gallimard, n° 122, 2012, p. 91.

⁹⁵⁹ Renvoi à la citation liminaire de Michaux.

⁹⁶⁰ *La Preuve par le vide*, *op. cit.*, « Tamis », p. 52.

⁹⁶¹ Dans son *Petit traité de la métaphore. Un panorama des théories modernes de la métaphore* (Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2008), Serge Botet présente les notions d'écart, de déviance, d'allotopie et d'incompatibilité autour desquelles s'articulent différentes théories de la métaphore.

⁹⁶² Bonhomme, Marc, *Pragmatique des figures du discours*. Paris : Honoré Champion, Bibliothèque de grammaire et de linguistique, Bibliothèque de grammaire et de linguistique, n°20, 2005, « Introduction ».

stylistiques traditionnellement associées à l'image : la métaphore et la comparaison. Si la reconfiguration figurale ne s'adosse pas toujours à la figuration d'une chose, d'une étendue, force est de reconnaître que l'émergence du figural tend pourtant « à faire image, à devenir image – fût-ce contre le *cours* de l'écriture⁹⁶³ », mais en visant une recharge « autofertil[e]⁹⁶⁴ » (Bailly) dans le monde. Pour cette raison, il nous sera nécessaire de concevoir l'image poétique comme une articulation, une « puissance imageante-imaginative » dont le mouvement et la finalité, donner à voir, ne prennent pas fin avec le texte⁹⁶⁵, dont « la quantité de sens ne se défait pas [mais] se recharge⁹⁶⁶ » (Bailly) à la vue des choses du monde. Pour autant, il n'est pas question de « dissoudre » le fonctionnement figural « aux grandes eaux de l'Imaginaire⁹⁶⁷ » en le rapportant systématiquement à un imaginaire archétypal.

Seule la pluralité croisée des approches poétologiques et des paliers d'analyse linguistique permet d'éclairer le rôle poétique (un processus créateur de mouvements textuels, d'écarts de sens) et structurant (le figural informe le rythme poétique) de ces images labiles, ouvertes sur un devenir⁹⁶⁸. L'« imagement⁹⁶⁹ » intéresse un en deçà, comme un appel, poétique, à l'écriture : celui-ci sera d'abord envisagé, avant que ne soit étudiée sa mise en œuvre textuelle. La texture figurale de l'image est telle qu'il nous faut préciser les conditions de son émergence. En premier lieu, il s'agira de déterminer dans quelle mesure l'émergence de l'image résiste aux cadres linguistiques des figures de style et requiert une appréhension textuelle d'ordre figural. Ensuite, pourront être distingués ces faits de langue qui engagent différents paliers d'analyse et configurent divers types de fonctionnement figural. Un dernier axe concerne la figuralité acousmatique, sa mise en jeu grâce à des pivots métaphoriques.

⁹⁶³ Louvel, Liliane, Scepi, Henri, *Avant-propos*, in *Texte/image - Nouveaux problèmes*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 9-13.

⁹⁶⁴ Bailly, Jean-Christophe, *L'imagement*, *op. cit.*, p. 76 : « Cette faculté qu'ont certaines images de se recharger et donc d'être autofertiles ».

⁹⁶⁵ À l'appui de la conception freudienne de la « figurabilité », Pierre Fédida considère que la formation de l'image a lieu sur l'instant d'arrêt de mots, dans le silence du blanc « ouvert sur [l]a respiration » dans « Le souffle indistinct de l'image », *Part de l'œil*, n°9, 1993, p. 30. En ce sens, la position de Pierre Chappuis est voisine de celle du poète Yves Bonnefoy : l'image poétique reste ouverte, et grâce aux marges du poème, elle préserve une tension vers l'inconnu quand la métaphore se replie sur une compréhension réductrice (Yves Bonnefoy dans « Entretiens avec Bernard Falciola » (1972), *Entretiens sur la poésie*. Neuchâtel : la Baconnière, 1981, pp. 51-52.

⁹⁶⁶ Bailly, Jean-Christophe, *L'imagement*, *op. cit.*, p. 76.

⁹⁶⁷ Charbonnel, Nanine, *Les Aventures de la métaphore, La tache aveugle, I*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1991, p. 149. Cité par Serge Botet dans l'ouvrage *Petit traité de la métaphore. Un panorama des théories modernes de la métaphore*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2008, p. 86.

⁹⁶⁸ La force de l'image poétique se mesure à l'aune des images (linguistique et non linguistique) qu'elle suscite.

⁹⁶⁹ Bailly, Jean-Christophe, *L'imagement*, *op. cit.*

3.1. L'image en deçà de l'écriture poétique : l'appel poétique

En deçà de la création littéraire, l'image est fondamentalement expérientielle, c'est-à-dire liée à des émotions fréquemment indéterminées et insaisissables, dont la labilité engage le désir d'écriture poétique. Cette image peut être d'ordre pictural, artistique, les liens d'amitié entretenus avec des graveurs et des sculpteurs sont par exemple au cœur de l'ouvrage *De l'un à l'autre*⁹⁷⁰ ; elle se rapporte également aux représentations imaginaires personnelles ou ancestrales, comme celles du conte par exemple⁹⁷¹, aux débris de rêves « soustrait[s] au temps⁹⁷² », ou bien encore, elle résulte de la perception-vision. Certaines propriétés déterminent l'attachement de l'auteur à l'image.

Posons d'emblée la prédilection du poète, comme de P. Reverdy⁹⁷³ d'ailleurs, pour la représentation picturale et sa capacité à ravir le spectateur par surprise. À plusieurs reprises, l'auteur évoque le fait que telle ou telle œuvre le plonge, l'entraîne non pas dans la contemplation, mais dans un mouvement de projection, de participation rêveuse, qui le porte à investir et la toile et son alentour. L'image devient alors le vecteur d'une réelle « rencontre⁹⁷⁴ ».

Pour ce qui est de l'image-représentation mentale ou archétypale, née de la littérature, de l'imaginaire, de l'imagination, ce sont son imprécision, son indétermination et son caractère lacunaire qui requièrent le plus souvent le poète : l'image trame de multiples fils entre mots et images, entre mémoire et oubli. Ces fils sont les traces de rapports, de « distances intérieures⁹⁷⁵ » propres à l'auteur comme à la langue, aux mots et à la mémoire de l'autre – l'autre en soi ou l'autre qui est artiste –, à la mémoire de tous.

Dans le cadre de la labilité, de l'insaisissable, « Toute image [est] floue⁹⁷⁶ ». De manière créatrice, poétique, l'image engage une dialectique de l'oblitération et de l'insistance qui est (au sens étymologique) *é-motion* poétique* touchant à l'absence et à la présence.

⁹⁷⁰ *De l'un à l'autre*, op.cit..

⁹⁷¹ Par exemple, dans *Muettes émergences, proses* (op.cit., p. 25), Pierre Chappuis évoque une « image lointaine et vacillante » qui « plutôt qu'au vécu » appartiendrait « à quelque conte informulé, à l'instar des *Märchenbilder* de Robert Schumann ».

⁹⁷² Référence au recueil *Soustrait au temps*, fondé, selon la citation liminaire de Novalis, sur des images de rêve. À noter que l'image, le débris de rêve est aussi rapporté à la musique de Schumann.

⁹⁷³ Pierre Reverdy, « *Au soleil du plafond* » dans *Œuvres complètes, tome II*, op.cit., p. 1353, « Entre le tableau et moi, il peut naître une émotion très pure. C'est une nouvelle chose, une nouvelle existence. Et c'est la constatation de cette nouvelle existence qui peut émouvoir, ravir, transporter. ».

⁹⁷⁴ Le locuteur du poème « *L'invisible parole* » évoque une « rencontre » avec le personnage féminin du tableau de Hans Memling, « *Portrait d'une jeune femme* », dit « *Portrait de Sibylla Sambetha* » (1480, Memlingmuseum, Bruges), dans *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, op.cit., p. 37.

⁹⁷⁵ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, op.cit., « *Horizons variables* », pp. 152-153.

⁹⁷⁶ *Pleines marges*, op.cit., « (*crépuscule*) », p. 81.

L'« ... Image [est] écho, reflet d'une naissance perpétuelle⁹⁷⁷ », celle des choses comme de celui qui les envisage. À cet égard, la prose liminaire de *L'invisible parole*⁹⁷⁸, recueil rassemblant des pièces avoisinant⁹⁷⁹ l'*ekphrasis*, est emblématique d'une conception plus globale de l'énergétique poétique de l'image :

Des images, rien d'autre, vues, revues, parmi d'autres, un peu par hasard aimées plus que d'autres, inventées autant que souvenues retrouvent lieu, tels des rêves effacés, trahis, à nouveau suscités, changés et changeants. Paix et tourment au fort de la conscience mouvementée, remodelée, cauchemars, paradis nés de quels désirs (l'invisible parole), de quels manques (l'indicible) qui se trouveront comblés en nous. Illusoire présence plus réelle, plus vraie. L'inavouable même devient beauté, et nos questions se muent en d'informulables réponses. "L'oubli, l'écran magique, sans couleur, devant lequel toute couleur, toute nuance, toute idée est nouvelle".⁹⁸⁰

L'image n'est pas simplement d'ordre visuel, elle tient d'un processus d'« imagement » (Bailly), elle sonde, textuellement, son origine disparue, supposant les contours d'une image première qui a été autrement présente. Elle agit à la fois en rappelant et en effaçant : de ce double mouvement naissent justement les appels et répons musicaux dans les recueils. L'évocation de l'image dans le poème est la pierre angulaire d'un effet-image, d'un miroitement indissociable des fluctuations intérieures-extérieures, en deçà de la pensée maîtrisée, et en deçà de l'unité et de l'univocité du sens. Parce que son efficacité est obscure, souterraine, l'image qui reprend vie au cœur des mots du poème est un reliaison, une manière de participation existentielle, que Pierre Chappuis ne sépare pas du « besoin de poésie⁹⁸¹ », de l'appel de (et à) l'écriture poétique. Cet appel, l'auteur nous le donne à entendre et à voir de différentes façons : par le biais de textes avoisinant l'*Ekphrasis*⁹⁸² ; par le biais de poèmes dont le mouvement textuel est une traversée, un va-et-vient dans la compagnie de peintures ou de fresques⁹⁸³ ; parce que certains textes sont placés en vis-à-vis de reproductions d'art⁹⁸⁴ ; et

⁹⁷⁷ *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, *op.cit.*, p. 57

⁹⁷⁸ *Ibidem*, p. 7.

⁹⁷⁹ Les poèmes ne correspondent pas strictement à l'*ekphrasis* dans la mesure où les dimensions descriptives et narratives sont loin d'être prédominantes.

⁹⁸⁰ Pierre Chappuis cite la préface de Paul Éluard au recueil de Valentine Penrose, *Herbe à la lune*. Paris : G.L.M., 1935.

⁹⁸¹ Dans « *Le besoin de poésie* » (*Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, *op.cit.*, pp. 14-15), l'auteur évoque « le coup de surprise », l'appel d'une reproduction qui « n'a[vait]t pas cessé d'être là, au mur », sous ses yeux.

⁹⁸² Tel est le cas de l'ensemble des poèmes de *L'invisible parole* dont nous avons déjà fait état (*Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, *op.cit.*, pp. 5 à 49. À cela il faut ajouter les évocations picturales ou filmiques évoquées dans *Muettes émergences, proses, op.cit.*

⁹⁸³ Dans le recueil *Moins que glaise*, sont concernés les poèmes « *Triomphe de la mort* » (fresque du Campo Santo de Pise), « *Nautonnier invisible* », « *L'île des morts* », « *Prime enfance* » (autour de *L'île des morts* de Böcklin), « *Cassure claire* » (dessins et gravures de Gisèle Celan-Lestrange), « *alentour, intermittents* » (fresque de la Collégiale de Neuchâtel). Le dernier poème de *Dans la Lumière sourde de ce jardin*, « *Tant homme que pierre, sol, que frondaison* » évoque l'une des toiles présentant le jardinier Vallier de Cézanne.

⁹⁸⁴ Pierre Chappuis a contribué à différents livres d'art, le dernier d'entre eux, *De l'un à l'autre (dans la compagnie d'artistes amis)*, a précédemment été mentionné.

enfin, parce que certains poèmes font allusion, explicitement ou non⁹⁸⁵, à un tableau ou à un artiste. Par ailleurs, dans ses notes, ses essais, l'auteur affirme que le poème résulte d'une relation approfondie à telle ou telle œuvre. Ainsi en est-il du poème « *Une explosion de givre*⁹⁸⁶ », dans lequel tourbillonnent des images poétiques qui s'oblitérent l'une l'autre : « Nulle image qui s'inscrive, tracée à l'encre sympathique⁹⁸⁷ », note le locuteur. Dans cette perspective, la démarcation entre les choses-images et les figures rhétoriques n'est plus pertinente. Au cœur de ce poème, l'explosion des images de tous ordres trouve provisoirement à se stabiliser, sur la page, et dans l'évocation de la toile *La Mer de glace* de Caspar David Friedrich :

Assurément, une mer de glace ; elle maintiendrait captif un hérissément de cris.

Nuages acérés.

Dans un archipel d'icebergs semblables à des dalles de marbre entassées sans ordre, un navire sombre.

Encore, encore la lumière froide.⁹⁸⁸

Par ailleurs, il est parfois difficile de ne pas entrevoir dans l'image poétique déployée par l'ensemble textuel une *Ekphrasis*, volontaire ou inconsciente. Ce type d'occurrence illustre la portée conductrice, vectrice, de l'image : l'image poétique est le foyer d'un va-et-vient entre l'image picturale, l'image du monde à l'origine de l'écriture, et des mises en relation référentielles avec d'autres images de choses, d'étendues. Le processus d'« *imagement* » (Bailly) affecte et le déploiement et l'effet du poème. Reportons-nous cette fois à l'exemple du poème « (*mi-été*) », qui nous semble entrer en résonance avec la toile de Van Gogh, *Champ de blé aux corbeaux* (Cf. Annexe p. 1039) :

Blés coupés.

La lumière au sol,
porte la nuit.⁹⁸⁹

⁹⁸⁵ « *Une explosion de givre* » (*Éboulis & autres poèmes*) renvoie à *La Mer de glace* de Caspar David Friedrich ; certains titres de poèmes font référence à un artiste ou à un style, « (*mentalement, Paul Klee*) » dans *Pleines marges*, p. 57 ; « (*comme pris d'une peinture chinoise*) » dans *Comme un léger sommeil*, p. 29 ; dans le recueil *Muettes émergences, proses*, de très nombreux textes font référence aux peintres, graveurs, dessinateurs et quelques-uns, au cinéma.

⁹⁸⁶ « *Une explosion de givre* », *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, *op.cit.*, pp. 161-179. Dans l'ensemble du poème, les syntagmes nominaux s'accumulent, se contredisent et se répètent à distance de quelques pages, et rendent vaine la distinction entre topicalisations et processus de prédictions métaphoriques. Les mouvements circulatoires des choses sont indissociables du rythme des énoncés, comme du déploiement textuel dans son ensemble. Le premier énoncé du poème « *...comme une explosion de givre au réveil* » (p. 163) est la matrice du transport des matières et des choses, emportées par les évocations de la blancheur et les glissements paronymiques dans des « Volutes vides » : « Remous figés, décombres, séraes, ressacs, cris virtuels, vocifère, vain, voyelles. » (p. 166).

⁹⁸⁷ « *Une explosion de givre* », *Éboulis*, *op.cit.*, pp. 161-179 (citation relevée à la page 164).

⁹⁸⁸ « *Une explosion de givre* », *op.cit.*, p. 172.

⁹⁸⁹ *Pleines marges*, *op.cit.*, p. 61.

Bien plus que l'emploi métaphorique du verbe porter, l'écart textuel créé par le ponctème blanc rend visible l'espace de la mise en jeu de l'« imagement ». Le suspens ménagé au cœur du texte est vibratoire et œuvre de manière poétique, en sollicitant l'imagination du lecteur et en donnant à voir dans la blancheur même de la page comme une remontée de l'image : que le tableau investisse la pensée, la vision du locuteur, ou bien que du monde se dégage une image, un « dépôt actif⁹⁹⁰ » (Bailly). En outre, le ponctème blanc est le lieu dynamique de l'« imagement » : il coïncide avec le mouvement ascendant du regard, et il structure le poème autour d'une ligne d'horizon démarquant les « blés » et la « nuit ». Autour de ce ponctème, quelque chose comme une image se met en œuvre, distinguant des plans, des formes chromatiques dans l'étendue. Peut-être pouvons-nous aussi entrevoir dans ce déplacement textuel entre un vers détaché et les autres vers, la force « sidérante » avec laquelle une image s'impose, « se souvient » et « sans rien dire, [...] demande d'identifier ce dont elle est le souvenir⁹⁹¹ » (Bailly) : ce souvenir, présent ou non à la conscience du locuteur, serait le tableau de Van Gogh.

À présent, il importe de spécifier en quoi le travail de Pierre Chappuis sur l'image poétique résiste aux cadres linguistiques syntagmatiques habituellement concernés par les figures.

3.2. La trame de l'image poétique : des figures de style comme lieux d'émergence de l'espace figural

Le recueil *Distance aveugle* résulte d'une inflexion : le poète dit avoir privilégié la prose, notamment parce que « s'était peu à peu opéré [...] un déplacement qui [lui] faisai[t] mettre l'accent moins sur l'image poétique que sur le déroulement de la phrase [...] moins sur les mots que sur la phrase. ». L'auteur semble remettre en question les lieux rhétoriques des figures de style et contester l'inscription de l'image poétique dans un pivot syntagmatique particulier. C'est précisément cette perspective qui avait conduit P. Ricœur, dans *La Métaphore vive*, à considérer la phrase entière pour appréhender le fonctionnement métaphorique. D'une part, le philosophe définit la métaphore vive comme une innovation poétique se situant au niveau de la phrase⁹⁹², et d'autre part, il note que l'interprétation de

⁹⁹⁰ Bailly, Jean-Christophe, *L'imagement*, *op. cit.*, p. 10.

⁹⁹¹ *L'imagement*, *op. cit.*, p. 12.

⁹⁹² Ricœur, Paul, *La Métaphore vive*. Paris : Éditions du Seuil, Points. Essais, n° 347, 1997, p. 63 : « un traitement purement rhétorique de la métaphore résulte du privilège accordé initialement au mot et, plus précisément au nom, à la dénomination, dans la théorie de la signification, tandis qu'un traitement proprement sémantique procède de la phrase comme première unité de signification ». Partant, il conclut que dans « le

celle-ci n'est possible qu'à la condition que le lecteur identifie une « collision sémantique » lui permettant de « décider quels termes peuvent être pris figurativement et quels autres non »⁹⁹³. Est-ce à dire que la métaphore, ainsi entendue, fournit un cadre linguistique au sein duquel il est possible de décrire le fonctionnement des images poétiques chappuisiennes et d'en interpréter le processus ? D'évidence, la poétique de la labilité développée par le poète déjoue assez souvent une telle approche méthodologique. M. Collot a noté que, très fréquemment, P. Chappuis « fait l'économie de la définition et de la distinction logique entre le sujet et le prédicat⁹⁹⁴ ». À l'appui de ce bref poème, il s'agit d'expliquer en quoi l'émergence de l'image poétique nécessite de recourir à d'autres outils que les seules figures de style :

Ensemble, confondues,
la doublure d'ombres,
la gelée blanche s'amenuisent.

Partout,
somp tueuse montée des eaux.⁹⁹⁵

L'ensemble du poème est constitué de notations prédicatives. Si le caractère référentiel de ces prédications est énigmatique, il ne remet pas en cause la compréhension des énoncés en leur sens propre. Néanmoins, dans le troisième vers, le syntagme « la gelée blanche » peut être entendu comme une métaphore *in absentia*. Au sens propre, l'expression désigne le phénomène de congélation de la rosée, mais, par tension rétroactive, après la lecture du syntagme « montée des eaux », il est également possible de relire « gelée blanche » comme une évocation métaphorique de l'épaisseur de brumes se dégageant des « eaux ». L'innovation poétique tient principalement aux troubles suscités par l'interférence entre les figures de la syllepse de sens et de la métaphore. L'hésitation gagne finalement l'ensemble du texte. L'image du paysage s'imprécise visuellement entre « ombres » et blancheur, entre nébulosité et éclats lumineux, entre différenciations chromatiques (les « ombres » se dédoublent, délimitant la blancheur) et monochromie (« s'amenuisent », « Partout »). Finalement, le syntagme « montée des eaux » renvoie-t-il à une inondation, ou métaphoriquement à l'évaporation des brumes, ou encore à l'impression que l'étendue se décolore, se dilue, s'exhausse et se subtilise à mesure que les choses qui l'arrimaient se « confond[ent] » ? Le va-et-vient entre sens propre et sens figuré, entre désignation et

premier cas la métaphore est un trope, c'est-à-dire un écart affectant la signification du mot – dans le second, elle est un fait de prédication, une attribution insolite au niveau même du discours phrase. ».

⁹⁹³ *Ibidem*, p. 242.

⁹⁹⁴ Collot, Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, op. cit., « Dans les marges du paysage », p. 362.

⁹⁹⁵ *Mon Murmure, mon souffle*, op. cit., p. 27. Poème non titré.

prédication métaphorique laisse flotter l'image : telle est sa clarté particulière⁹⁹⁶. Le conflit allotopique⁹⁹⁷ qui selon P. Ricœur signale le processus métaphorique n'est pas opérant pour déterminer le trouble sémantique dont procède le poème. L'absence de « tilt⁹⁹⁸ » sémantico-référentiel fait que l'image poétique opère comme une ombre portée : nous retrouvons le tilt anti-interprétatif que Roland Barthes mentionne à propos du haïku⁹⁹⁹. D'un même mouvement, le déploiement du poème évoque le brouillage de l'image du paysage et esquisse textuellement l'image par le biais d'un processus métaphorique selon lequel « le figural et le littéral demeur[e]nt sur le même plan, tout en s'aimantant et en se nourrissant mutuellement¹⁰⁰⁰ » (M. Bonhomme). Les figures rhétoriques sont donc convoquées, la syllepse configure un mouvement métaphorique pratiquement insaisissable, mais elles engagent un trouble majeur dans l'ensemble du texte et non dans telle ou telle phrase. Le poème fait trembler l'image ; si la dimension visuelle est mobilisée, elle reste flottante et c'est moins d'un faire-voir représentatif qu'il s'agit que de l'être-comme (Deguy¹⁰⁰¹) des choses en train de se faire (Aristote¹⁰⁰², Ricœur¹⁰⁰³). Sans rencontrer exactement l'expérience dialectique de l'interprétation métaphorique « faisant surgir une nouvelle pertinence sémantique sur les ruines du sens littéral¹⁰⁰⁴ » (Ricœur), sens figuré et sens littéral coexistent grâce à l'ambiguïté de certains énoncés¹⁰⁰⁵. L'image chappuisienne vise à « donner à voir¹⁰⁰⁶ » autrement (ce qui

⁹⁹⁶ Référence aux citations de Jean Tortel (*Feuilles, tombées d'un discours*. Marseille : André Dimanche, Ryôan-ji, 1984, p. 34) et Pierre Alféri, Pierre, *Chercher une phrase* (op. cit., p. 28), cf. *supra*, p. 421.

⁹⁹⁷ Rupture, collusion isotopique. Ricœur emploie aussi les expressions d'« impertinence sémantique », d'« écart », de « violation logique ».

⁹⁹⁸ Botet, Serge, *Petit traité de la métaphore. Un panorama des théories modernes de la métaphore*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2008, p. 20. Selon les théories cognitivistes, la qualité de la métaphore tient à ce qu'elle est « commune et proche de l'expérience quotidienne ».

⁹⁹⁹ Barthes, Roland, *La préparation du roman. Cours au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*. Texte annoté par Nathalie Léger ; avant-propos de Bernard Comment. Paris : Éditions du Seuil, 2015, Séance du 24 février 1979 (notamment pp. 123-125).

¹⁰⁰⁰ Processus qui, selon Marc Bonhomme, a été mis en évidence par Max Black dans *Models and Metaphors*. Ithaca : Cornell University Press, 1962 (Bonhomme, Marc, « La rhétorique des figures : entre formalisme et énonciation », in *Protée*, vol.38, n°1, 2010, p. 66).

¹⁰⁰¹ L'être-comme concerne ici le « secret du langage » qui relie au monde et questionne le rapport à sa figure poétique, Deguy, Michel, *La Poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*. Paris : Seuil, 1988, p. 119.

¹⁰⁰² Ricœur, Paul, *La Métaphore vive*. Paris : Éditions du Seuil, Points. Essais, n°347, 1997, p. 290 : « Le jeu de la ressemblance [...] consiste dans l'instauration d'une proximité entre des significations jusque-là éloignées. « Voir le semblable » disons-nous avec Aristote, c'est « bien métaphoriser » ». C'est à *La Poétique* d'Aristote que l'auteur fait ici référence (*La poétique*. Texte, traduction, notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris : Édition du Seuil, 1980, 1459a 4-8).

¹⁰⁰³ *Ibidem*, p. 398.

¹⁰⁰⁴ *Ibidem*, p. 289. (L'italique est de notre fait, ayant pour but de montrer que l'image chez Pierre Chappuis flotte dans l'indistinction entre les sens figurés et non figurés). Pour l'auteur, « l'interprétation sémantique » suscite, « à la faveur de l'abolition de la référence » du sens littéral, une nouvelle visée référentielle (p. 289), une référence dédoublée (p. 398).

¹⁰⁰⁵ L'analyse concorde avec les démonstrations de Marc Bonhomme sur l'ambiguïté figurale dans *Figures du discours et ambiguïté* (Besançon : Université de Franche-Comté, SEMEN, n° 15, 2002), tout aussi bien qu'avec celles de Laurent Jenny dans *La parole singulière* (op. cit., 2009).

rapporte malgré tout à la conception d'une « vérité tensionnelle » de la métaphore ricœurienne¹⁰⁰⁷) : elle réalise une « redescription de la réalité, soumise aux variations imaginatives¹⁰⁰⁸ » (sachant que, pour Ricœur, l'imagination est une configuration langagière plutôt que psychologique¹⁰⁰⁹). Mais ce n'est pas tant dans la perspective d'une « référence dédoublée »¹⁰¹⁰ que d'une puissance de « ricochet », de « recharge »¹⁰¹¹ (Bailly) dans le contact avec le monde qu'il devient possible de comprendre l'affinité entre P. Chappuis et P. Reverdy au sujet de l'image, ce dernier affirmant : « L'excellence d'une image est dans la justesse des rapports qui la créent et la laissent cependant absolument inadaptable à tout objet concret de la réalité. La concordance parfaite la tuerait.¹⁰¹² ». L'image est poétiquement juste, véritable, quand elle préserve le lien aux choses qui la suscitent, mais elle ne vibre et ne se prête à une « redescription » « soumise aux variations imaginatives » que si elle demeure irréductible, « absolument inadaptable » à toute représentation. Dans ce mouvement de flottement de l'image poétique, l'« épaisseur » du sens est préservée en sa labilité. Tout en étant de l'ordre du voir, l'image ne se résout pas dans la représentation, dans la figuration :

La signification première manque peu à une métaphore, une figure, un idiotisme qui ne retiennent pourtant que si nous leur devinons l'épaisseur d'un sens.¹⁰¹³

L'une des caractéristiques de la poétique de la labilité tient donc au fait que l'élan de l'image se doit de rester vacillant et ouvert pour ne pas peser sur l'instable tension d'ouverture

¹⁰⁰⁶ Éluard, Paul, *Donner à voir*. Paris : Poésie/Gallimard, n° 122, 2012. Le poète affirme (p. 93) que par les images, « il n'y a pas loin » de l'homme à ce qu'il voit, « de la nature des choses réelles à la nature des choses imaginées », que leur « valeur en est égale ». Éluard postule une « interprétation matérialiste » à l'œuvre dans les images (p. 93). Dans *La poésie moderne et la structure d'horizon* (*op. cit.*, p. 250) Michel Collot semble rapprocher la formule éluardienne de la figure (bien qu'il ne fasse pas explicitement référence au poète) : « Comme si l'opacité du langage poétique, qui exhibe sa densité figurale, était aussi ce qui lui permet de faire voir les choses. ».

¹⁰⁰⁷ Ricœur, Paul, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 398 : « la poésie [...] donne à penser l'esquisse d'une conception « tensionnelle » de la vérité ; celle-ci récapitule toutes les formes de « tensions » portées au jour par la sémantique : tension entre sujet et prédicat, entre interprétation littérale et interprétation métaphorique, entre identité et différence ; puis elle les rassemble dans la théorie de la référence dédoublée ; enfin elle les fait culminer dans la paradoxe de la copule, selon lequel être-comme signifie être et n'être pas. ».

¹⁰⁰⁸ *Ibidem*, p. 399.

¹⁰⁰⁹ En cela, l'auteur se distingue de Gaston Bachelard, tout en réhabilitant l'imagination métaphorique. Le heurt sémantique dont celle-ci procède est innovation de sens, accès à une vérité échappant au concept.

¹⁰¹⁰ Michel Deguy (« Vers une théorie de la figure généralisée », *Critique*, n°269, octobre 1969) postule quant à lui le concept de « référence » selon lequel la poésie « ne se réfère pas à des choses une à une ; mais cette distraction à l'égard de l'étant *indiquable* n'équivaut nullement à l'absence pure et simple de référence [...] ce à quoi la poésie correspond n'est pas un objet, mais plutôt rien, que nous pouvons appeler ouverture du/au monde » (Cité par Michel Collot dans Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, pp. 180-181).

¹⁰¹¹ Métaphores empruntée à J.-C. Bailly, dans *L'imagement*, *op. cit.*

¹⁰¹² Reverdy, Pierre. *Œuvres complètes, tome II*, *op. cit.*, « Le livre de mon bord », p. 739.

¹⁰¹³ *La preuve par le vide*, *op. cit.*, « Épaisseur du sens », p. 52.

vers le monde. Dans une certaine mesure¹⁰¹⁴, l'« épaisseur » évoquée par Pierre Chappuis échappe à l'analyse littéraire et rejoint le domaine de la phénoménologie de l'imagination qui, selon Ricœur, « suit le fil du « retentissement » de l'image poétique dans la profondeur de l'existence¹⁰¹⁵ ». S'appuyant sur les réflexions de G. Bachelard, Ricœur précise que l'image devient alors une « "origine psychique" », « un accroissement de conscience, mieux, une "croissance d'être" » et qu'alors « "Oui, vraiment, les mots rêvent" »¹⁰¹⁶. D'un point de vue poétologique, l'image poétique s'opposerait donc à une certaine conception de la clôture métaphorique. D'un point de vue linguistique, elle naît de l'impossible démarcation des supports syntagmatiques permettant d'identifier le processus métaphorique.

Si la métaphore ne recouvre évidemment pas toute la poétique de la labilité de l'image, le processus métaphorique n'en est pas moins travaillé de manière emblématique dans le champ de ce que nous appellerons, à la suite du travail de Pierre Ouellet, la « métaphore perceptive¹⁰¹⁷ ». Elle est définie par l'auteur comme une « métaphore poétique », s'établissant à la « convergence de l'extrême individualité » et de « schèmes » universaux¹⁰¹⁸ qui sont les schèmes spatio-temporels, les schèmes aspectuels¹⁰¹⁹ et valenciels¹⁰²⁰. La « métaphore perceptive » s'appréhende au niveau de la phrase et l'enjeu de cette notion est d'insister sur le fait que « tout phénomène inclut dans sa nature propre la façon particulière et changeante qu'on a de l'envisager¹⁰²¹ ». Par conséquent, le processus métaphorique serait à envisager comme une « grammaire de la sensation¹⁰²² », « s'inscri[van]t dans le continuum accidenté des sensations du sujet¹⁰²³ ». Dans la configuration morphosyntaxique qui supporte la métaphorisation, se détermineraient « les mécanismes propres à l'imagination productive, qui est au cœur de toute perception¹⁰²⁴ » comme au cœur des mots, et se définirait la sensibilité du

¹⁰¹⁴ La mise en évidence des motifs propres à l'univers de Pierre Chappuis ainsi que l'étude des répons a permis néanmoins de souligner, par le biais de l'analyse littéraire, l'épaisseur de certaines images.

¹⁰¹⁵ Ricœur, Paul, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 272.

¹⁰¹⁶ *Ibidem* p. 272. Les doubles guillemets encadrent les citations extraites de *Vers une cosmologie* de E. Minkowski (Chapitre IX) et de *La Poétique de la rêverie* de Gaston Bachelard (PUF, 1960, p. 16).

¹⁰¹⁷ Un article, « La métaphore perceptive. Eidétique et figurativité » (dans *Langages*, 34^{ème} année, n° 137, 2000, « Sémiotique du discours et tensions rhétoriques », pp. 16-28) ainsi que le chapitre « La métaphore perceptive » de l'ouvrage *Poétique du regard : littérature, perception, identité* (Limoges : Presses universitaires de Limoges, 2000, pp. 151-188) sont à l'origine de notre analyse.

¹⁰¹⁸ Ouellet, Pierre, *Poétique du regard*, op. cit., p. 163.

¹⁰¹⁹ C'est-à-dire les schèmes de la disparition, du passage ou de la traversée, de l'apparition ou encore de l'incomplétude (*Poétique du regard*, op. cit., p. 169).

¹⁰²⁰ Qui concerne les rapports entre identité et altérité, singularité et multiplicité, tout et parties, unification et séparation (*Poétique du regard*, op. cit., p. 182).

¹⁰²¹ Ouellet, Pierre, « La métaphore perceptive. Eidétique et figurativité », in *Langages*, n° 137, 2000, « Sémiotique du discours et tensions rhétoriques », p. 28.

¹⁰²² Ouellet, Pierre, *Poétique du regard*, op. cit., p. 164.

¹⁰²³ *Ibidem*, p. 169.

¹⁰²⁴ Ouellet, Pierre, « La métaphore perceptive. Eidétique et figurativité », op. cit., p. 24.

locuteur en ses mutations¹⁰²⁵. À l'aune de ces remarques, relisons les premiers vers de « (colin-maillard)¹⁰²⁶ » :

Jour :
un arc de froid
par-dessus nos têtes.

La figure métaphorique de l'« arc de froid » participe d'une métaphore perceptive plus large. Au sens étymologique, rappelle P. Ouellet¹⁰²⁷, la métaphore vient « détourner », « diriger » et « transformer », elle déplace la perception visuelle lumineuse – celle de ce jour, presque aveuglant, dont l'éclat est souligné de manière iconique par les deux-points ouverts sur la blancheur de la page –, vers une sensation tactile de « froid ». Par ailleurs, la métaphore perceptive déploie un espace-temps. Or le jour est une lumière mais aussi un schème temporel : d'un point de vue astronomique, l'arc dessine le trajet de l'astre solaire, et donc le temps du « jour ». Par ailleurs, l'« arc » confère à la métaphore une forme, une figure géométrique, ainsi qu'un schème spatial, même si l'étendue reste indéfinie. L'enjambement entre les vers contribue à cette « grammaire de la sensation », confortant l'impression d'enveloppement esquissée par la forme de l'arc. À cela s'ajoute le choix du possessif « nos », et la sensation rejoint l'archétypale forme arquée de la voûte, et peut-être encore l'intuition d'une chambre de résonance lumineuse car l'arc est aussi bien musical. En prise avec la labilité, la « métaphore perceptive » procéderait d'une réponse à la sensation, la « sensation brute sans figure¹⁰²⁸ », pour reprendre la formule de Valéry. Les figures de style autant que les choix syntaxiques, phonématiques ou graphiques, défient poétiquement cet informe « esthétique » des sollicitations et des modifications sensorielles (Valéry¹⁰²⁹), lui donnent forme, comme « l'arc » dans le dernier exemple. Le « jour », implique une étendue et un temps sans contours, auxquels les propriétés de la lumière et du « froid » n'apportent pas de caractéristiques aspectuelles remarquables. Le jour néanmoins trouve forme grâce à la métaphore de l'arc. En prose également, la syntaxe, véritable « grammaire de la sensation », configure le glissement perceptif, comme dans les deux premières phrases de « *Renouveau du regard*¹⁰³⁰ » : « Première coloration de l'aube, intime, à fleur de peau. Premières caresses attendues, promises. ». Bien que pertinent pour rendre compte du glissement des sensations, le concept de métaphore perceptive s'émanciperait ici de toute définition de pivots supportant la

¹⁰²⁵ Ouellet, Pierre, *Poétique du regard*, op. cit., p. 157.

¹⁰²⁶ *Mon Murmure, mon souffle*, op.cit., « (colin-maillard) » p. 19.

¹⁰²⁷ Ouellet, Pierre, « *La métaphore perceptive. Eidétique et figurativité* », op. cit., p. 16.

¹⁰²⁸ Valéry, Paul, *Cahiers, I*, op. cit., « Temps », pp. 1261-1370 (p. 1287).

¹⁰²⁹ Valéry, « *Discours sur l'Esthétique* » (Discours prononcé au deuxième congrès international d'Esthétique et de Science de l'Art), in *Variété, IV*. Paris : Gallimard, 1939, pp. 235-265.

¹⁰³⁰ *À portée de la voix*, op.cit., p. 8.

métaphore, et s'affranchirait même de l'idée de champ métaphorique¹⁰³¹. Indéniablement pourtant, l'image poétique tient au parti-pris d'une juxtaposition prédicative qui conduit de la perception visuelle du premier syntagme à la sensation (« intime »), et aussi à la sensibilité extéroceptive (le toucher avec « à fleur de peau » et « caresses »). L'anaphore verticalise l'écriture poétique : à la topicalisation « Première coloration » se substitue (selon un processus partiellement comparable avec celui de la substitution métaphorique) la seconde, « Premières caresses ». Par là même, se donne à lire un lien entre la « coloration » rosée ou rougeoyante de l'aube, et « la peau », et même le regard, selon le titre, qui s'ouvrent telle une « fleur » au contact de l'aube. L'émotion du plaisir qui teinte « à fleur » la « peau » répond à la rosée de l'aube, se trouvant par conséquent « promise[s] » à d'autres « caresses ». Cette occurrence encore témoigne du rapport premier à l'image visuelle dans l'émergence de l'écriture, la citation concernant le commencement du poème ; en même temps, elle confirme le glissement de l'image vers son oblitération heureuse par le biais de l'écriture : l'image initiale se voile et se dévoile dans ses propres promesses.

La notion de « métaphore perceptive » offre donc un angle intéressant, bien qu'incomplet, pour interroger certains énoncés entés sur le primat de la perception visuelle, et ceux-ci sont fréquents dans la poésie chappuisienne. Néanmoins, il est nécessaire d'élargir la perspective à la logique du *comme* deguyen, logique figurale qui ne se fonde pas essentiellement sur l'acte de perception. *L'être-comme* ne se définit pas comme une « illustration iconique », mais appréhende une configuration discursive assurant « la recrudescence d'une chose dans sa semblance », c'est-à-dire l'évocation du « comme quoi elle est »¹⁰³². Le *comme*, puisque l'auteur ne résume pas cette logique à un trope, reproduit la structure « allélique » de toute comparution ; il est une manière d'interpréter l'efficiencia relationnelle entre les choses, le *cum* originel de l'être-ensemble¹⁰³³ suggérant le lien qui unit le poète au tout autre. Cette logique du *comme* consiste à dévoiler les choses en leurs manières d'être ensemble¹⁰³⁴ et à préserver leurs différences « hors du réalisme de la possession¹⁰³⁵ ». P. Chappuis semble s'accorder à cette logique puisqu'au sujet des *Pages d'écriture* de J. Tardieu, il note :

¹⁰³¹ Botet, Serge. *Petit traité de la métaphore. Un panorama des théories modernes de la métaphore*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2008, p. 10-11. La notion vise à embrasser les « frontières flottantes » entre métaphore, métaphore filée, symbole et allégorie.

¹⁰³² Deguy, Michel, *La Poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*. Paris : Seuil, 1988, p. 44.

¹⁰³³ Deguy, Michel. *Figurations*. Paris : Gallimard, Le chemin, 1966, p. 167 ; cité par Michel Collot dans *La poésie moderne et la structure d'horizon, op. cit.*, p. 231.

¹⁰³⁴ Deguy, Michel, *La Poésie n'est pas seule. Court traité de poétique, op. cit.*, p. 86 : « a est a en étant comme b, et b est b en étant comme a ».

¹⁰³⁵ *Ibidem*, p. 103.

l'image qui, mieux et plus qu'une figure de style, trait d'union moindre cependant, relie et maintient tout à la fois un écart¹⁰³⁶.

La labilité poétique consiste dans le fait que les choses coexistent, (la « gelée blanche¹⁰³⁷ ») comme l'épaisseur de brume, pour reprendre le premier exemple), qu'elles ne sont pas plus confondues que distinctes, mais se correspondent souplement (avant, par exemple, de s'évanouir, de s'oblitérer dans un mouvement inassignable de « montée des eaux¹⁰³⁸ »). Suivant cette logique de *l'être-comme*, l'image s'affirme comme le lieu de l'expression du désir poétique (Deguy¹⁰³⁹) de la « somptueuse¹⁰⁴⁰ » beauté, elle déjoue aussi bien les approches référentielles que non référentielles. Cette perspective du comme est une logique figurale qui impose d'envisager le rapport à l'image comme une manière de traversée de la parole poétique, traversée travaillée à tous niveaux¹⁰⁴¹ selon la logique des écarts, des distances intérieures, « Jusque là où aucune cohérence ne justifie images, thèmes, syntaxe, etc.¹⁰⁴² ».

Les ambiguïtés syntaxico-sémantiques¹⁰⁴³ mettent en jeu les va-et-vient référentiels attenants à l'image. Rappelons cet extrait de la note intitulé « *Le vase turquoise*¹⁰⁴⁴ » :

Nécessaire, insuffisante, sans cesse à réajuster (là est notre plaisir : un ailleurs, un autre monde), la référence à ce monde-ci rajeuni quoique jamais quitté est de celles qui, ramenant d'où elles dépaissent, [...] renvoient d'une chose à l'autre, d'une image présente à un objet absent, inexistant, sauvé de la mièvrerie. Plaisir est ce transport que nous nous réservons de couvrir la distance dans les deux sens. Ainsi de toute métaphore, ou du glissement du sens premier, propre (si l'on peut dire sans tromperie) au sens second [...]

Ces ambiguïtés, ce « bougé¹⁰⁴⁵ » qui font vaciller d'un « sens » à un autre engageant, aux yeux de L. Jenny, l'événement propre à la « parole figurale », l'une de ses caractéristiques étant de maintenir certains énoncés « en disponibilité de signification¹⁰⁴⁶ ». La tension entre continuité et discontinuité syntaxico-sémantiques¹⁰⁴⁷ oriente l'analyse de la poétique de la labilité et induit certains questionnements : comment la dynamique figurale des images, qui s'entremêlent ou se désaccordent, interroge-t-elle le déploiement discursif ? Comment

¹⁰³⁶ « Le creuset de l'anonymat », in Pierre Chappuis *Tracés d'incertitude*, op. cit., pp. 54-59.

¹⁰³⁷ *Mon Murmure, mon souffle*, op.cit., p. 27.

¹⁰³⁸ *Ibidem*.

¹⁰³⁹ Deguy, Michel, *La Poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*. Paris : Seuil, 1988, p. 53.

¹⁰⁴⁰ Reprise du dernier vers d'un des poèmes, précédemment cité, de *Mon Murmure, mon souffle*, op.cit., p. 27.

¹⁰⁴¹ L'énoncé, la phrase, le paragraphe, la strophe, les unités intermédiaires et le poème entier.

¹⁰⁴² *La Preuve par le vide*, op.cit., « *Tamis* », p. 52.

¹⁰⁴³ Des énoncés qui « hésitent entre deux articulations syntaxiques » ouvrent un « aire de sens en attente », précise Laurent Jenny dans *La Parole singulière*, op. cit., pp. 33-34.

¹⁰⁴⁴ *La Preuve par le vide*, op.cit., « *Le vase turquoise* », pp. 87-88.

¹⁰⁴⁵ Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, op. cit., p. 23.

¹⁰⁴⁶ *Ibidem*, 2009, p. 19.

¹⁰⁴⁷ Renvoi à la citation de la note « *Tamis* » dans *La Preuve par le vide*, op.cit., p. 52 (« Jusque là où aucune cohérence ne justifie images, thèmes, syntaxe, etc. »).

informe-elle le déploiement, l'allure, l'espacement rythmique du poème¹⁰⁴⁸ ? L'approche figurale vise à rendre compte de la « dramaturgie¹⁰⁴⁹ » phrastique et textuelle, comprise comme un système d'écarts et de différences¹⁰⁵⁰ ». Cette logique de l'écart n'est pas tout à fait la même que celle envisagée dans le processus métaphorique, elle ne concerne pas les notions de sens propre et sens figuré, de norme et d'usage, de compatibilité isotopique et incompatibilité allotopique. Partant :

Il ne s'agira pas d'épeler des « figures » répertoriées dans les traités de rhétorique [...]. Il s'agira de reconnaître une dynamique esthétique-sémantique qui vient « de plus loin », qui traverse le tout de l'énoncé et imprime son froissement aussi bien à des relations linguistiques qu'à des « figures » reconnues et des singularités formelles.¹⁰⁵¹

Sur ce point, les perspectives de Laurent Jenny font écho à celles de Michel Deguy faisant reposer le fait poétique sur la « triade » du rythme, de l'image et de la figure¹⁰⁵² et proposant de « reméditer l'homogénéité du poétique, le comme-un du s'imaginer-figurer-rythmer¹⁰⁵³ ». Par ailleurs, le mouvement figural est présenté par le poète-philosophe comme une réponse au « monde à éclipses », à la phanie grecque¹⁰⁵⁴. Voilà qui regarde étroitement l'univers poétique chappuisien, soumis à la labilité de l'intermittence, du battement¹⁰⁵⁵ ou du flottement. Pour M. Deguy, la figure est la « matrice » de la configuration textuelle de l'être-comme, il détermine ainsi ses rapports avec le trope :

Il y a figure si tout le poème peut se jouer dans cette figure (quand on peut montrer qu'elle vaut pour le tout du poème considéré [...])¹⁰⁵⁶.

À l'appui de cette définition, nous considérerons que l'acousmate, auparavant analysé comme une cinétique d'étendue¹⁰⁵⁷ est aussi une figure dans laquelle se joue tout le déploiement textuel, figure qui, élevée « à la puissance du général », nous permettra de voir

¹⁰⁴⁸ Selon Lucie Bourassa (*Rythme et sens : des processus rythmiques en poésie contemporaine, op. cit.*), le rythme doit être « entendu comme une dynamique d'organisation discursive indissociable du déploiement de la signification » (p. 12), comme un ensemble de tensions liées à l'énonciation, aux mouvements syntaxico-sémantiques, phonématiques, prosodiques et graphiques.

¹⁰⁴⁹ Dans *La Parole singulière*, Laurent Jenny conçoit la phrase comme une « dramaturgie du sens » et non comme « un simple enchaînement de significations déjà réalisées. » (p. 204). Pour l'auteur, c'est précisément cette dramaturgie qui inscrit la phrase dans le temps : « Ce n'est pas son rythme qui la fait temporelle, mais le champ de présomptions qu'elle ouvre, et progressivement referme. C'est que, avant d'être une hiérarchie de relations, elle est un système d'anticipations prolongées, déçues, comblées. » (p. 204).

¹⁰⁵⁰ Dans ce passage, Laurent Jenny évoque plus particulièrement l'ouverture de la parole figurale sur le sensible (*La Parole singulière, op. cit.*, pp. 72-74).

¹⁰⁵¹ *Ibidem*, p. 53.

¹⁰⁵² Deguy, Michel, *La Poésie n'est pas seule. Court traité de poétique, op. cit.*, p. 43 et suivantes.

¹⁰⁵³ *Ibidem*, p. 46.

¹⁰⁵⁴ *Ibidem*, p. 45.

¹⁰⁵⁵ Pour reprendre les mots de Michel Deguy, la triade image-figure-rythme intéresse la configuration textuelle de « la symphyse du continu et du discontinu », la « résolution éthique » du paradoxe « être et n'être pas » (*La Poésie n'est pas seule. Court traité de poétique, op. cit.*, p. 46).

¹⁰⁵⁶ Deguy, Michel, *La Poésie n'est pas seule. Court traité de poétique, op. cit.*, p. 82.

¹⁰⁵⁷ Cf. *supra*, « Cinétiques acousmatiques de l'étendue ». pp. 124-126.

dans ce « rapport à l'être-comme » un indice de la pensée à l'œuvre¹⁰⁵⁸. De plus, la figure acousmatique pourrait constituer une réponse à l'idée d'un certain « désespoir de la poésie » dans son manque à être « [l]a quasi-immédiateté de la matière sensible ; ou « sensation », à savoir le pur *quale*, les diastèmes du corps, la musique qu'elle borde, confine, par le phonétique et le chant de la voix [...]»¹⁰⁵⁹ (Deguy). À défaut d'exclure absolument toute indécision, la notion de figure assure donc une approche textuelle, positive, de ce que la phénoménologie a contesté en matière de représentation : Heidegger note que « l'image n'est ni la manifestation sensible de quelque chose d'intelligible, ni un produit de l'imagination au sens métaphysique du terme, ni aucune espèce de représentation.¹⁰⁶⁰ ». Prenant naissance dans la parole, « la figure serait une manière de laisser entrer en présence¹⁰⁶¹ » le(s) image(s). Sous cet angle, dans certains poèmes, le flottement indécis de l'acousmate est une vibrante figure, une réponse, une résonance à cette présence qui « ne se laisse pas saisir, ni par l'image représentative, ni par le concept.¹⁰⁶² » (H.-France-Lanord), ni par l'image au sens de lieu rhétorique, ajouterons-nous.

3.3. L'approche figurale : distinguer les paliers d'analyse et les faits de langue saillants et configurant divers types de fonctionnements de l'image poétique

Mettant en relation l'esprit dialectique deguyen selon lequel « Il y a figure si tout le poème peut se jouer dans cette figure¹⁰⁶³ », avec les travaux de Marc Bonhomme¹⁰⁶⁴ distinguant des paramètres de co-émergence (les phénomènes de co-émergence phonétique, syntaxique et textuel) de la figure¹⁰⁶⁵, nous nous attacherons de manière privilégiée à étudier le déploiement discursif du figural, à partir des termes pivots que sont les morphèmes comme et tel. Premièrement, nous montrerons comment les emplois de ces morphèmes ponctuent l'émergence d'une poétique de l'écart, puis nous envisagerons la dramaturgie¹⁰⁶⁶ textuelle propre à certains phénomènes d'interactions entre les morphèmes comme ou tel et le pluri-

¹⁰⁵⁸ Deguy, Michel, *La Poésie n'est pas seule*, op. cit., p. 77.

¹⁰⁵⁹ *Ibidem*, p. 146.

¹⁰⁶⁰ France-Lanord, Hadrien, *La couleur et la parole. Les chemins de Paul Cézanne et de Martin Heidegger*, op. cit., p. 58.

¹⁰⁶¹ *Ibidem*, p. 59.

¹⁰⁶² *Ibidem*, p. 139.

¹⁰⁶³ Deguy, Michel, *La Poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*, op. cit., p. 82.

¹⁰⁶⁴ Bonhomme, Marc, *Pragmatique des figures du discours*, op. cit.

¹⁰⁶⁵ Nous n'entrons pas véritablement en contradiction avec M. Bonhomme qui définit la figuralité comme un fait de langue à part entière. Mais, parce que nous nous focalisons sur l'analyse des rapports entre l'image non linguistique et l'image linguistique, les marqueurs de « l'être-comme » deguyen sont des lieux de saillance incontournables.

¹⁰⁶⁶ Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, op. cit., p. 204.

système ponctuationnel¹⁰⁶⁷. Plusieurs paliers d'analyse seront nécessaires, de la phrase à l'unité textuelle. Cette dramaturgie figurale correspond à des phénomènes complexes de stratification des images, mais que donne à voir¹⁰⁶⁸ un tel jeu de décalage des images ? Troisièmement, le travail figural de l'acousmate portera aussi sur d'autres écarts entre faire voir et parler par images. Au terme de ces analyses, il restera à préciser comment la parole figurale réfléchit les rapports entre l'image scopique et la parole poétique.

3.3.1. De la logique figurale des emplois des morphèmes de comparaison

Étudiant la poétique du « comme » chez André du Bouchet¹⁰⁶⁹, Pierre Chappuis note que le morphème a vocation à « conglomère[r] » les choses, non pas tant en vertu d'une certaine « virtualité » qu'en fonction d'« une improbabilité vaincue, [d']un déplacement (transport, emportement) qui n'offre aucune garantie sans néanmoins permettre d'hésitation ». La première partie de la phrase met en lumière un certain type de processus d'écart poétique, celui qui introduit « de l'incomparable grâce à du comparable¹⁰⁷⁰ » (M. Deguy). Il y aura donc lieu d'envisager dans l'emploi du « comme » un marqueur de l'« événement » de la parole figurale (Jenny). Mais l'analyse de P. Chappuis ne s'arrête pas là. Associant le morphème aux punctèmes que sont le « tiret » et « l'espace blanc », tous opérant pareillement, « à la faveur d'un vide », il fait du comparatif le pivot d'une figure¹⁰⁷¹ et décrit ainsi son mode opératoire :

Logé en ce foyer ouvert, le mot comme, l'égal en cela du tiret, de l'espace blanc, creuse et franchit l'abîme, renvoie du coup à autre chose au-delà, inimaginable, fait de nous un miroir où nulle image, mieux, où une image nulle est à refléter.¹⁰⁷²

Le figural ouvrirait donc sur un creuset d'« *imagement* », étrangement réfractaire à la vision de quelque chose. En dépit des différences entre l'écriture de du Bouchet et celle de Chappuis, les propos du poète neuchâtelois valent pour spécifier la portée poétique de ses propres usages des morphèmes comme et tel. D'une part, les emplois du morphème se rapportent à la figure poétique du « remous¹⁰⁷³ » : ils créent un « enjambement » moindre, ou

¹⁰⁶⁷ Relativement aux analyses menées par Michel Favriaud dans *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, ou encore à celles de Julien Rault à propos des points de suspension, rebaptisés « points de latence » (Rault, Julien, *Poétique du point de suspension*, *op. cit.*).

¹⁰⁶⁸ La visée poétique joue d'écarts multiples entre faire voir par images et donner à voir le jeu des images, jusqu'au vertige même.

¹⁰⁶⁹ Pierre Chappuis, « André du Bouchet », « Comme » dans *Deux essais : Michel Leiris / André du Bouchet*, p. 182.

¹⁰⁷⁰ Deguy, Michel, *La Poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*, *op. cit.*, p. 52.

¹⁰⁷¹ *Ibidem*, p. 82 : « Il y a figure si tout le poème peut se jouer dans cette figure ».

¹⁰⁷² Pierre Chappuis, « Comme », *Deux essais : Michel Leiris / André du Bouchet*, *op. cit.*, p. 182.

¹⁰⁷³ Pierre Chappuis, *La Preuve par le vide*, *op. cit.*, « Remous », p. 81.

un « écart »¹⁰⁷⁴ plus frappant ; ils sont irréductibles à l'univocité, et ont pour effet de suspendre la parole dans un état de « disponibilité de signification¹⁰⁷⁵ ». D'autre part, ils participent d'une poïétique qui déjoue l'application à faire image, soit en refusant l'émergence (la négation « nulle image »), soit en refusant la pesanteur d'une figuration déterminée ou remarquable (« une image nulle¹⁰⁷⁶ »).

3.3.1.1. Le morphème comparatif « comme », foyer poïétique de « décalages¹⁰⁷⁷ »

Le morphème met en œuvre l'écart, dont Pierre Chappuis rappelle les diverses acceptions à la fin du recueil *Décalages*. Parmi celles-ci, relevons celle du « manque de correspondance, [du] défaut d'adaptation entre deux choses, deux faits¹⁰⁷⁸ ». Le décalage configuré par les comparatifs oscille entre le pressentiment d'une relation, le morphème ayant valeur comparative, et le soupçon de l'in vraisemblable, quand la construction en « comme » laisse sourdre également un « comme si ».

Dans le poème « (*équivalences*)¹⁰⁷⁹ », le comparatif devient une figure parce que le déploiement textuel sur la page donne à voir un miroitement. Paradoxalement, le comparatif est convoqué pour remettre en question le principe d'analogie compris comme ressemblance mimétique :

mur
comme une fleur

touché, touchée

fleur
comme un sommeil

ébloui ; rien

Dans ce poème, l'auteur parle par images, propose des comparaisons intègres car les comparés et comparants sont déterminés. Ceci est bien loin d'être fréquent mais, pour autant, le texte ne fait pas image, et peut-être même ne vise-t-il pas du tout un quelconque dédoublement référentiel (Ricoeur), tant le rapprochement comparatif entre « mur », « fleur »

¹⁰⁷⁴ Pierre Chappuis, « Écart, enjambement », *Le Biais des mots*, op.cit., pp. 90-93.

¹⁰⁷⁵ Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, op. cit., p. 19.

¹⁰⁷⁶ En cette occurrence, nous entendons l'un des sens étymologiques du terme dénotant ce qui est « sans valeur, sans importance ». S'affirme par là une préoccupation liée à l'allègement, à l'instabilité, à la justesse : il ne faut pas peser trop lourdement sur ce qui, habituellement, paraît dénué d'importance.

¹⁰⁷⁷ Titre significatif du recueil *Décalages*, op.cit..

¹⁰⁷⁸ *Décalages*, op.cit., [n.p.] dernières pages du recueil.

¹⁰⁷⁹ Pierre Chappuis, « (*équivalences*) », *Décalages*, IV, poème 9 (pages non numérotées).

et « sommeil » se fonde cette fois¹⁰⁸⁰ sur un heurt sémantique maximal. La figure textuelle correspond bien, dans cette occurrence, à un « miroir où [...] une image nulle est à refléter »¹⁰⁸¹. Les comparaisons sont devenues des pivots d'équivalences, elles se déploient symétriquement autour d'un blanc médian, qui agit comme un véritable foyer réfléchissant. Il constitue un axe autour duquel se mettent en œuvre des renversements, des inversions qui creusent l'énigme des rapports poétiques entre les choses. En plus, l'homophonie des participes « touché, touchée » fait sourdre un morphème « comme » absent. La virgule en fait office et figure le mouvement de pivotement de la sensibilité qui fait vibrer les choses les unes par rapport aux autres : la forme active du premier participe (avoir touché) implique la forme passive (être touché) du second. Cet embrassement est celui des choses donc, mais il concerne également le locuteur, « touché », « ébloui » et pris dans les filets du miroitement. Toutes les choses restent distinctes et séparées par l'image, par le blanc et par les signes ponctuationnels de la virgule et du point-virgule¹⁰⁸² ; pourtant ces choses participent de mouvements conjoints et versatiles entre l'illumination de l'éblouissement et le « rien » ensommeillé, et entre l'aveuglement et l'épanouissement déhiscent à la manière d'une fleur éclosée. La figure de l'écart fait miroiter l'invisibilité de remuement intimes : toutes choses, tous mouvements de sensibilité « sur la page, [dans] le vers, la phrase n'ont rien perdu de leur élasticité. Échos, distances intérieures sont prêts à reprendre vie.¹⁰⁸³ ». Telles qu'elles sont mises en jeu par les comparatifs et par la disposition du poème, les « équivalences » (à comprendre selon l'acception scientifique d'une égalité d'énergies, d'un équilibre de force, d'intensité entre les choses) manifestent l'existence de relations impalpables entre les choses. Le miroitement poétique, « le jeu de va-et-vient de ceci à cela¹⁰⁸⁴ » correspond à la « révélation d'un lien secret entre les choses¹⁰⁸⁵ » – car telle est « l'émotion spécifiquement poétique¹⁰⁸⁶ ». Ces mots sont empruntés à P. Reverdy mais le poète neuchâtelois s'y accorde. Faisant figure, l'être-

¹⁰⁸⁰ À l'inverse du poème *Mon Murmure, mon souffle*, *op.cit.*, p. 27 (« Ensemble, confondues, / la doublure d'ombres, / la gelée blanche s'amenuisent. [...]).

¹⁰⁸¹ Pierre Chappuis au sujet du « comme » chez André du Bouchet, in *Deux essais : Michel Leiris / André du Bouchet*, *op. cit.*, p. 182.

¹⁰⁸² Le point-virgule se différencie néanmoins de la virgule et souligne la portée décisive de cet ultime mouvement (portée décisive, mais non définitive, car nul point n'arrête le poème).

¹⁰⁸³ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 120.

¹⁰⁸⁴ *Le lyrisme de la réalité*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁰⁸⁵ Pierre Reverdy, « *La fonction poétique* », *Écrits sur l'art et sur la poésie*, dans *Œuvres complètes, tome II*, *op. cit.*, pp. 1272-1281.

¹⁰⁸⁶ *Ibidem*. Sur ce point, Mallarmé pourrait également être convoqué : « les choses existent, nous n'avons pas à les créer ; nous n'avons qu'à en saisir les rapports » (Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 871).

comme a permis, de « laisser les choses se faire en nous [explique P. Chappuis] et se mettre en place d'elles-mêmes, ou plutôt rester libre de se déplacer¹⁰⁸⁷».

Dans le poème « (*à tes côtés*)¹⁰⁸⁸ », les mouvements anaphoriques initiés par le morphème comme oblitèrent le comparé, ils délient le texte de l'image première, faisant « scintiller la référence¹⁰⁸⁹ » (P. Alféri). L'instabilité des images, tronquées, juxtaposées l'une sous l'autre, est privilégiée pour ponctuer les oscillations, les élancements réitérés de l'imaginaire poétique. Non seulement la répétition transforme les unités syntaxiques en unités rythmiques¹⁰⁹⁰, mais chaque fois, privé de son comparé, le morphème marque l'événement réitéré de la parole. La configuration relève d'une *poiésis* de l'« imagement¹⁰⁹¹ » (Bailly), figurant les ricochets d'une expérience discursive incarnée dans le déploiement de l'image :

Comme quantité de touffes vertes ;
comme bouquet d'ombelles.
Comme neige.

Et, dans la fraîcheur,
souffle ou songe, cet allègement.

Nuages
venus couronner notre nuit.

L'espace figural créé par l'anaphore met en tension et en rythme un désir « d'images comme de caresses¹⁰⁹² » (J. Sacré). Privée de tout point d'impulsion, de comparé, la parole poétique met en évidence son propre fonctionnement, son rebond, sa conduction d'image en image. De nouveau, soulignons que le mouvement métaphorique s'évalue moins en termes d'écart interne entre comparant et comparé, qu'en termes d'écarts entre comparants. Adossé à la marge, le morphème comme ouvre sur l'origine de la parole, il pointe l'élancement verbal depuis la blancheur de la page et, en deçà, depuis le monde où il trouve ancrage : l'absence de comparé souligne qu'il est séparé de son origine, même s'il s'en rapproche, pour se placer amoureusement à ses « côtés ». Chaque énoncé ouvert par le morphème¹⁰⁹³ dit avec insistance

¹⁰⁸⁷ Pierre Chappuis, *Le Biais des mots*, op.cit., p. 93. Dans ce passage, l'auteur fait référence au fonctionnement des ponctèmes blancs dans un des poèmes de Jacques Dupin dans le recueil *De nul lieu et du Japon*. Or, nous avons vu précédemment que Pierre Chappuis établit un parallèle entre le « comme », le tiret et la ponctuation blanche chez André du Bouchet.

¹⁰⁸⁸ *Pleines marges*, op.cit., « (*à tes côtés*) », p. 37.

¹⁰⁸⁹ Alféri, Pierre, *Chercher une phrase*, op. cit., p. 38.

¹⁰⁹⁰ Prak-Derrington, Emmanuelle, « Unités de sens, unités de son : les figures rythmiques de la répétition », in Monte, Michèle, Thonnerieux, Stéphanie, Wahl, Philippe (dir.), *Stylistique et méthode. Quels paliers de pertinence textuels ?* Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2018, p. 211.

¹⁰⁹¹ Bailly, Jean-Christophe, *L'imagement*, op. cit.

¹⁰⁹² Sacré, James, *Parler avec le poème (1979-2009)*. Genève : Éditions la Baconnière, Langages, 2013, p. 174.

¹⁰⁹³ Ce qui ne veut pas dire que les morphèmes « comme » qui initient les vers ont tout à fait le même impact rythmique : la majuscule marque un surcroît d'intensité dans le rebond de la parole poétique.

un lien qui échappe, qui fuit toute emprise. La quête de ce point d'impulsion étant vaine, il s'agit de fonder la parole sur ce manque, de creuser ce décalage initial en y répondant par le biais des écarts entre les comparants. De fait, l'écart s'accroît : les deux premières images se frôlent l'une l'autre, donnant à voir un buissonnement végétal aux ondulations typiques ; en revanche, par sa blancheur, la « neige » séduit (étymologiquement, elle détourne la parole) tant et si bien qu'elle l'emporte dans un silence étendu par la ponctuation blanche. Avec la blancheur, toute image s'oblitére, la « neige » présente avant tout un retentissement intérieur, une illumination, un ravissement. De fait, le deuxième ensemble strophique a trait à la sensation. Ce n'est que dans les derniers vers que le locuteur renoue avec l'image de la blancheur nuageuse. En substance, le jeu de décalage engagé par l'anaphore conduit au figural au sens où l'entend L. Jenny : il ramène la parole à « l'innovation figurale¹⁰⁹⁴ », au moment où l'« engagement subjectif dans la parole [...] se rejoue¹⁰⁹⁵ ». Par le biais de l'anaphore, « la texture du discours apparaît comme un balbutiement » marquant la fascination de la parole pour sa propre apparition-disparition : « la parole risque à tout moment de s'y fasciner à la répétition de son trébuchement productif, ou de s'y abîmer dans une indifférenciation chaotique¹⁰⁹⁶ ». Délié de comparant, l'élan comparatif qui initie un certain nombre de poèmes correspond à la redéfinition deguyenne de l'analogie comme un « geste », comme « l'énergie et la fébrilité », l'intuition de l'être-en-relation¹⁰⁹⁷ : l'« *ana* qui lance le *logos*¹⁰⁹⁸ ».

Il nous faut insister sur les points de saillance figurale, qui souvent procèdent par contrastes cotextuels. La reprise anaphorique du morphème configure le déploiement kaléidoscopique des images linguistiques et des visions. La mise en regard des amorces des poèmes « *Chemin faisant*¹⁰⁹⁹ » et « *Violoncelle seul*¹¹⁰⁰ » nous permettra de faire le lien entre poétique de l'écart et figure rythmique¹¹⁰¹ du texte. L'anaphore apparaît comme un contrepoint nécessaire au creusement de l'écart, contribuant à lier de façon paradigmatique des syntagmes¹¹⁰² mettant en cause la linéarité et la cohérence sémantico-discursives.

¹⁰⁹⁴ Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, op. cit., p. 105.

¹⁰⁹⁵ *Ibidem*, p. 106.

¹⁰⁹⁶ *Ibidem*, p. 120-121.

¹⁰⁹⁷ Deguy, Michel, *La Poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*, op. cit., p. 114.

¹⁰⁹⁸ *Ibidem*, p. 127.

¹⁰⁹⁹ *Dans la foulée*. Paris : José Corti, 2007, pp. 105-115.

¹¹⁰⁰ *Dans la lumière sourde de ce jardin*, op.cit. pp. 26-28.

¹¹⁰¹ Nous paraphrasons le titre choisi par Michel Deguy pour l'un de ses articles, « Figure du rythme, rythme des figures », *Langue française*, n°23, 1974, « Poétique du vers français », pp. 24-40. En revanche, nous ne reprenons pas son postulat d'un rythme constitué par l'alternance cadencée de temps forts et temps faibles. Notre analyse est sous-tendue sur ce point par l'approche de Lucie Bourassa (dans *Rythme et sens : des processus rythmiques en poésie contemporaine*, op.cit.).

¹¹⁰² Dans son analyse intitulée « Unités de sens, unités de son : les figures rythmiques de la répétition » (in *Stylistique et méthode. Quels paliers de pertinence textuels ? Ibidem*, pp.207-221), Emmanuelle Prak-

<p>Comme vagues venues mourir sur un rivage absent, ou traces de sang laissées sur son chemin par une bête blessée. Comme constellations, comme miroirs obscurs, larmes de nuit. Comme sable collé, coulées de lave figées dans leur dévalement.</p>	<p style="text-align: center;"><i>Violoncelle seul</i></p> <p>Futur, s'ourle. Comme vague, comme chant, comme éclairs en débris. Comme un martèlement par moments proche de nous.</p>
--	---

Dans ces deux occurrences, le morphème *comme* devient figure, foyer matriciel d'un texte que met en branle la fascination, le vertige de la mobilité de l'image. Dans « *Chemin faisant* » (à gauche), le comparé est le sentier du titre ; le choix du participe nous autorise à penser que le rebond des comparants dit un cheminement textuel ponctué par le rythme des élancements de l'imaginaire. Ces élancements s'entrelacent rythmiquement aux va-et-vient de la mer (« Comme vagues »), aux syncopes de l'être et du non-être (venir et « mourir »), de la présence et de l'absence (« rivage absent »). Le morphème devient un ponctème, bornant les unités du discours, de manière concurrentielle avec le retour à la ligne. Il impulse une allure rythmique en distinguant en deçà des phrases plus ou moins longues, des syntagmes qui sont eux-mêmes plus ou moins courts¹¹⁰³, et en imposant parfois une prédominance allitérative (« Comme constellations », « Comme sable collé, coulée de lave »). Enfin, les comparants empruntent leurs effets de décalages aux sources du merveilleux (des « constellations », des « larmes de nuit »), de l'étrange (« miroirs obscurs », « bête blessée »), de l'improbable (« coulées de lave ») ou encore du banal (« sable collé »). Le locuteur semble débordé par un flux qui n'appelle pas de fin, emporté par l'emballlement poétique des choses-images, ou des mots-images. Ainsi, les comparants « sable collé » et « coulée de lave » se donnent vie mutuellement par le biais d'un chiasme graphique et phonétique. Les glissements phonétiques ressortissent au figural car ils œuvrent à la cohésion textuelle tout autant qu'ils soulignent les décalages sémantiques. Par ailleurs, tout contribue à donner l'impression que les comparatifs pointent le lieu du rebond conjoint de la langue et du pas, et que les retours à la ligne marquent l'enjambement du locuteur, « chemin faisant ». Mais, l'enjambée est une articulation qui parle d'un écart entre le régime de la banale linéarité du chemin de vie et des embardées dans l'ailleurs. Dans l'unité textuelle citée, l'image rhétorique se dissout dans le champ figural, parce qu'elle se déplace du côté de l'ouverture, de l'illimité, de l'instabilité.

Derrington insiste sur ce point : « La répétition de syntagmes en un même endroit de la chaîne les transforme en paradigmes. Les paradigmes-syntagmes de la répétition illustrent de manière exemplaire l'organisation tabulaire du texte comme trame ou comme tissu (du latin *textus*, « tissé »). »

¹¹⁰³ L'approche rythmique reste succincte car nous interrogerons (en 2.2.3.2.) cette unité textuelle, représentative de la labilité entre prose, vers et versets dans le recueil *Dans la foulée*.

L'amorce de « *Violoncelle seul* » oblitère plus fortement le comparé, mais la matrice rythmique du morphème comme est cette fois encore associée au flux de la « vague ». D'ailleurs, élancements et retraits de la « vague » de parole sont rendus sensibles grâce aux ponctèmes blancs. La fluidité discursive et la fluidité de l'image (des comparants déployés par l'anaphore) sont absolument indissociables. Le morphème disperse des états sensitifs disparates, dans lesquels se miroitent existence et inexistence (« Futur »), vision (« éclairs) et ponctuation acousmatique : d'un comparant à l'autre, le processus d'« imagement » s'apparente à une manière de traverser l'écart, la « distance intérieure¹¹⁰⁴», le temps. Le comparatif dessine les contours d'un battement vital.

3.3.1.2. *L'emploi du comparatif dans le titre du poème : quelle portée figurale ?*

En début de poème, le morphème comme adossé à un comparé indistinct, à venir, ou dont l'existence même est questionnée, fonctionne comme une figure selon la définition de M. Deguy. Dans « *Comme une eau sourde*¹¹⁰⁵ », l'anaphore du comparatif ne structure pas le déploiement textuel, néanmoins sa situation dans le titre participe de la conversion figurale de l'ensemble du poème. Si ce type d'occurrence est relativement peu fréquent¹¹⁰⁶, il est assez caractéristique d'une parole qui s'établit toujours dans le trouble, le décalage :

Forêts sombres et calmes, dans le vent, sans couleurs. Le pâturage luit uniment (*brouillard, mon rêve nu*) ; brille, sous l'herbe humide, une poussière d'étoiles (*ma nuit enfouie, résorbée, ma veille*). Le ciel pâlit (*le sol en mue, comme givre l'été*) et l'abreuvoir, les tas de pierre émergent à nouveau. Sur les collines avoisinantes (*en lisière, les premières rousseurs*), les forêts reprennent position.

Le processus figural agit « *Comme une eau sourde* » dans le glissement d'une chose-image à l'autre. Il procède du miroitement instauré entre les images poétiques à la fois liées et déliées dans la verticalité textuelle grâce aux décrochages paratactiques. L'image poétique, « Le pâturage luit uniment », est requalifiée par les énoncés métaphoriques « sous l'herbe humide, une poussière d'étoiles » et « *le sol en mue* », puis par la comparaison parenthétique « *comme givre l'été* ». Les écarts entre ces différentes images poétiques sont confortés par la tension entre l'éparpillement scintillant et l'uniformité lumineuse. Ces décalages engagent, dans la verticalité textuelle, des jeux de reflets changeants, si bien que le figural n'émerge pas

¹¹⁰⁴ *Le Biais des mots*, op.cit., p. 99. Dans le poème, le temps devient « distance intérieure ».

¹¹⁰⁵ *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, op.cit., p. 100.

¹¹⁰⁶ Sans compter le titre « Comme si heureux » (qui est une reprise du début du poème, comme pour tous les textes de *Soustrait au temps*), le morphème apparaît dans « (*comme pris d'une peinture chinoise*) » (et dans le titre même du recueil, *Comme un léger sommeil*, op.cit., p. 19), dans « Comme hier » (*D'un pas suspendu*, op.cit., p. 18). Le recueil *Distance aveugle* compte à lui seul deux occurrences, « *Comme l'été* », « Comme un premier feuillage » et « *Comme une eau sourde* » (*Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, op.cit., respectivement aux pages 63, 77 et 100).

plus du choc créé par telle ou telle métaphore, que de la singularité de telle ou telle image : le processus est proprement kaléidoscopique. Les choses, les visions se diffractent, le déploiement discursif revêt une allure en dérive, comme l'étendue qui s'accroche aux choses mais flotte à partir d'elles, l'image de la réalité est « comme » une eau « sourde », impénétrable. En effet, le trouble dont parle le titre est celui de « l'image-suspens » (J.-C. Bailly), « comprise comme un cadrage ou une insistance venus interrompre le flux¹¹⁰⁷ » du temps : quel écart et quel recouvrement sont mis en jeu entre « Forêts sombres [...] » et « les forêts reprennent position » ? Comme l'article défini suppose un même endroit, cela signifie qu'entre le début et la fin du poème, tout a vacillé, scintillé. L'« imagement » dû au morphème comme recouvre donc la « puissance énigmatique » d'un déploiement dans l'étendue, et dans le texte. Pointant des choses et des endroits, les images poétiques se stratifient du fait de la déliaison entre les notations premières et les notations parenthétiques : l'écart, l'oscillation, le glissement impénétrable de l'eau font figure.

3.3.2. *Figuralité et structuration textuelle : processus de stratifications*

Parce que le texte « ne vit que des mille et un chemins de traverse [...] qui le coupent¹¹⁰⁸ », le déploiement de l'image obéit au même principe de stratification :

Tout arrive parce que l'image imperceptiblement se prolonge dans le mouvement suivant. Confusion génératrice d'un nouvel ordre. Il y a deux halos confondus¹¹⁰⁹. (André du Bouchet).

Par entrelacements, superpositions, retouches et oblitérations partielles, la stratification des images (rhétoriques et scopiques) est poétique car défigurante et déformante. Définissant la « défiguration poétique¹¹¹⁰ », Christian Doumet insiste sur l'idée que défigurer concourt à « délivrer les choses de leur figuration, [à] les rendre à une existence mobile qui remplace en elles l'affirmation d'être par un questionnement d'être ». Ce questionnement d'être se trame dans des mouvements textuels témoignant d'une « *action imaginante* » (Bachelard) : d'après le philosophe, cette action, ce processus ne sont pas tant « la faculté de *former* des images » que « la faculté de *déformer* les images fournies par la perception », et que « la faculté de nous libérer des images premières, de *changer* les images »¹¹¹¹. Bachelard ajoute ensuite que :

¹¹⁰⁷ Bailly, Jean-Christophe, *L'imagement*, op. cit., p. 10.

¹¹⁰⁸ *Le Biais des mots*, op.cit., p. 48.

¹¹⁰⁹ Du Bouchet, André. « [Ébauches autour de la vision] », *Aveuglante ou banale*, op.cit., pp. 169-179.

¹¹¹⁰ Doumet, Christian, *Faut-il comprendre la poésie ?* op.cit., IV, « Représentation, présentation, défiguration », p. 71-85.

¹¹¹¹ Bachelard, Gaston, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : José Corti, 1990, p. 7. Le propos du philosophe rejoint la conception reverdyenne de l'image, qui a marqué P. Chappuis. Pour Reverdy,

La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole *imaginaire*. Grâce à l'*imaginaire*, l'imagination est essentiellement *ouverte, évasive*. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de l'*ouverture*, l'expérience même de la *nouveauté*.¹¹¹²

Appliquée à la parole figurale, l'« *ouverture* » postulée par Bachelard correspond au processus selon lequel « une figure ne se convertit pas totalement dans le jeu d'interférences et d'évocations qu'elle suscite », même « interprétée, une figure peut insister à travers des restes tensionnels. » (L. Jenny¹¹¹³). En d'autres termes encore, c'est son caractère « absolument inadaptable à tout objet concret de la réalité¹¹¹⁴ » (Reverdy) qui confère à l'image poétique son caractère vibratoire et figural.

3.3.2.1. Stratification figurale et structuration textuelle, autour du morphème « tel »

Le figural procède également de l'action déformante de l'imagination quand celle-ci s'enroule en vrille autour d'une image poétique première, comme dans le poème « *Guirlande d'août*¹¹¹⁵ », à partir duquel nous observerons comment les processus métaphorique et comparatif constituent les points saillants de la stratification figurale :

Devant la fenêtre, cette torsade, ces fleurs de liseron agrippé à une invisible colonne, à l'image d'un jet d'eau, jaillissements et retombées autour d'un jardin (*qu'il soit !*) s'ordonnerait en plein ciel.

Telle la guirlande d'août en train de se faire et défaire que tissent, au gré d'une poursuite joyeuse et folle, grimpanche, verticale (*qu'elle ne cesse !*), deux papillons des plus communs à leurs amours.

La textualité est configurée par le maillage des images poétiques. La stratification concerne deux paliers textuels : d'une part le fonctionnement interne de chacune des deux phrases, et d'autre part l'articulation entre les deux unités poétiques, reposant sur le maillon comparatif « Telle ». Dans la première phrase, une figure en mouvement (la « torsade ») s'incarne dans la chose-image des « fleurs de liseron » ; puis, elle-même fait surgir une figure « invisible » de torsade architecturale. Et la stratification se complique encore : l'imagination convoque « l'image » rhétorique (« à l'image de ») et visuelle « du jet d'eau », qui lui-même appelle à imaginer un jardin. L'optatif parenthétique donne à voir l'élan d'enthousiasme de

l'image est une manière de se libérer du réel pour faire œuvre poétique, étant entendu qu'« Il ne s'agit donc pas de quitter le plan du réel, ce qui équivaldrait à aboutir au néant, mais de le rejoindre, après un saut dans la hauteur, comme les gouttes d'eau jaillies, au choc, de la rivière, s'y incorporent à nouveau » (Reverdy, Pierre. *Œuvres complètes, tome II, op. cit.*, « *En vrac* », p. 820). L'image est source d'émotion et d'ouverture au sens où elle reste « absolument inadaptable à tout objet concret de la réalité. La concordance parfaite la tuerait. » (« *Le livre de mon bord* », *Œuvres complètes, tome II, op. cit.*, p. 739).

¹¹¹² Bachelard, Gaston, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement, op. cit.*, p. 7. La perspective du philosophe et celle de J.-C. Bailly, dans le livre *L'imagement*, se font écho, même si le second se rapporte à l'image fixe, au tableau, à la photographie et à la peinture murale.

¹¹¹³ Jenny, Laurent, *La Parole singulière, op. cit.*, p. 15.

¹¹¹⁴ Reverdy, Pierre. *Œuvres complètes, tome II, op. cit.*, « *Le livre de mon bord* », p. 739.

¹¹¹⁵ *D'un pas suspendu, op.cit.*, « *Guirlande d'août* », p. 36.

« l'action imaginante¹¹¹⁶ » (Bachelard). La stratification déformante coïncide avec un geste d'ouverture à l'imagination : le cadre initial de la « fenêtre » s'élargit de manière illimitée, son envol la porte jusque dans le « plein ciel ». Tout est donc déjà « à l'image » – l'expression n'appelant pas de complément déterminatif – lorsque la parole rebondit et se retourne sur elle-même dans le jeu d'écart initié par le morphème « Telle » au début de la seconde unité poétique. Le terme constitue le « *point de convergence* », le « *point vélique* »¹¹¹⁷ entrelaçant l'ensemble des mouvements textuels attenants aux images rhétoriques et aux visions. Le morphème fait pivoter l'enchevêtrement des images poétiques précédentes pour en réorienter le maillage. D'abord la figure de la « torsade » se mue en une métaphorique « guirlande d'août » qui défigure (« se faire et se défaire ») les précédentes images de choses. Or si ce renversement vers le non-figuratif est possible, c'est grâce à l'inversion logique : le comparant (la « guirlande d'août ») est présenté avant le comparé (les « papillons »). Quant à l'image des « papillons les plus communs », elle fait retour sur la première phrase et se superpose presque insensiblement aux « liserons ». Du fait de la « pulsion scopique¹¹¹⁸ » (C. Doumet) inscrite dans le langage, fleurs et papillons entrelacent leurs couleurs et leurs mouvements. Figurale et textuellement structurante, la torsade des images poétiques rend compte des mouvements d'une imagination transportée de verticaux « jaillissements » (les ressauts sont marqués par les points d'impulsion que sont les locutions comparatives « à l'image de », « Telle ») en retombées dans l'anodin, dans les choses « des plus commun[e]s.

3.3.2.2. *Décrochements typographiques et stratification figurale : le style parenthétique*

Dans les poèmes en vers, la stratification figurale est notamment mise en œuvre grâce aux tirets parenthétiques (tirets doubles) dont l'usage est véritablement poétique car ils sont à la fois outils et lieux de mise en travail poétique. Comparons à cet effet deux poèmes non titrés, extraits du recueil *Entailles*.

¹¹¹⁶ Bachelard, Gaston, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 7.

¹¹¹⁷ *Dans la foulée*, op. cit., « Hier devant moi », p. 52. L'énonciateur évoque le rapport à la nuit : « Me retrouver foyer ardent (*le point de convergence, à présent, le point vélique*) avec la même ferveur. ».

¹¹¹⁸ Doumet, Christian, *Faut-il comprendre la poésie ?* op. cit., p. 79.

<p>A mi-pente le brouillard, – nappe, océan – s'écaille, se boursoufle.¹¹¹⁹</p> <p>[...]</p>	<p>Scintillante, elle respire : plaie tôt effacée.</p> <p>Telle – l'eau – le jour – droite, mince, égale l'œuvre d'un tranchant.</p> <p>Miroir brisé net.¹¹²⁰</p>
---	--

Le tiret double du poème gauche distingue une énonciation seconde et encadre un dédoublement prédicatif. Ce dédoublement embrasse un mouvement d'instabilité dont le processus est plus complexe qu'il n'y paraît : les tirets n'ont pas pour seul enjeu de mettre en exergue une parole métaphorique. Le substantif « océan » s'entend d'emblée comme étant métaphorique, et il contribue, en plus des tirets, à reconfigurer l'emploi du premier substantif « nappe ». La mise en regard des deux noms communs fait osciller le premier entre la catachrèse et la re-motivation métaphorique ; sauf à considérer que l'expression « océan de brouillard » est devenue trop commune pour être lue comme métaphorique, auquel cas les deux catachrèses se ravivent l'une l'autre, dans la confrontation de leur hétérogénéité sémantique. Leur affrontement naît de la tension entre l'idée d'une texture stagnante, d'étendue modeste (« nappe »), et l'idée de la vastitude insondable d'une eau, muée par des courants souterrains, et recouvrant des abîmes profonds. Le décalage est de l'ordre de la disproportion, de la démesure, de la tension entre le fini et l'infini : ce que dessinent les tirets, c'est l'arrimage (le rôle de la virgule) entre la chose ordinaire et son voyage. L'image étant précisément, pour J.-C. Bailly, « le lieu d'un voyage du réel hors de lui, à partir de lui¹¹²¹ ». Les tirets manifestent aussi le renversement de la parole sur elle-même. Faisant image, elle réfléchit sur la juste distance à l'égard de la relation métaphorique. Du troisième au quatrième vers, la distorsion métaphorique se renouvelle (le support nominal devient verbal) et se métamorphose, mais l'étrange tremblement entre insignifiance et amplitude, entre modestie (« s'écaille ») et prétention (« se boursoufle ») se prolonge. Or, n'est-ce pas entre ces deux écueils que l'image poétique se doit de naviguer afin de ne pas se perdre ?

Avec le poème de droite, le fonctionnement de la stratification figurale est exemplaire car il concerne différents paliers textuels. Au niveau de l'énoncé « – l'eau – le jour – », les tirets convertissent les syntagmes nominaux en une figure. En effet, ils donnent à voir une

¹¹¹⁹ *Entailles, op.cit.*, p. 49.

¹¹²⁰ *Entailles, op.cit.*, p. 20. Le poème a été auparavant évoqué dans la première partie, cf. *supra*, p. 237.

¹¹²¹ Bailly, Jean-Christophe, *L'imagement, op. cit.*, I.1, « Le travail du seuil », p. 20.

dynamique relationnelle entre « eau » et « jour » : iconiques d'une surface miroitante, les tirets figurent un plan à la surface duquel « eau » et « jour » se réfléchissent mais sans se confondre¹¹²². Le tiret médian conduit d'un nom à l'autre, fonctionnant à la manière d'un axe réflexif tandis que les deux autres tirets encadrent ce jeu de reflets. La mise en relation entre les substantifs fait image, mais elle n'est pourtant pas de nature métaphorique : « eau » et « jour » ne déterminent ni des thèmes ni des phores métaphoriques. En outre, en détachant les deux mots – l'un vis-à-vis de l'autre au niveau du vers, et l'un et l'autre par rapport au reste du poème –, les tirets ébranlent la monstration et la désignation : « eau » et « jour » s'abstraient, ne deviennent l'un pour l'autre que des matières incertaines, des ondes parallèles. Au regard du texte, l'énoncé participe d'un entrecroisement plus complexe encore. Graphiquement, il se délie de la logique syntaxico-discursive et, en ce sens, le syntagme équivaut à « l'œuvre d'un tranchant ». Secondement, l'énoncé se trouve engagé dans un processus vibratoire à cause du morphème « Telle », en emploi adjectival ou comparatif : le segment « – l'eau – le jour – » serait le comparant spéculaire, de « plaie », de « l'œuvre d'un tranchant. », et encore de « Miroir brisé net », rejeté en fin de phrase. Quel que soit le palier d'analyse défini, le figural déjoue les mécanismes rhétoriques sans pour autant contester le caractère visuel de l'image poétique. Au regard du texte, la stratification œuvre à des mises en relation kaléidoscopiques, permettant à l'image d'ondoyer, d'insister, de se relancer et de se réfléchir sur d'autres plans textuels. La poétique de la labilité est la force vectrice de l'« ubiquité du comme¹¹²³ », la conversion figurale est, plus que défiguration, mouvement de ricochet figural entre les unités textuelles.

Dans les poèmes polarisés par la prose, le recours au morphème comparatif s'articule plutôt aux décrochements dus aux parenthèses, bien plus nombreuses que les tirets. Dans « *Ligne de crête*¹¹²⁴ », la construction anaphorique en « Telle » est la figure innervant et accordant rythmiquement les rebonds de l'imagination déformante avec les ressauts de la parole et avec ceux de l'étendue. Sur la page comme à l'horizon se dessine une alternance entre le renflement des collines (le noircissement de la feuille) et leurs creux (la blancheur, le vide du fond de la page) :

¹¹²² L'occurrence illustre parfaitement le concept deguyen de l'*être-comme*, du « voir comme quoi est ce qui est » : l'entente qui existe entre « eau » et « jour » préserve néanmoins leur démarcation (citation extraite de Deguy, Michel, *La Poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*, op. cit., p. 44).

¹¹²³ Deguy, Michel, *La Poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*. Paris : Seuil, 1988, p. 44.

¹¹²⁴ *Dans la lumière sourde de ce jardin*, op.cit., « *Ligne de crête* », pp. 48-49.

Collines ; une succession de collines.

Telle (*tombeaux anciens dans la paix des temps*) une rangée de tertre, de tumulus.

Telle (*silencieux, solidaires*) une bande de sangliers en déplacement, échine hérissée, ou, à l'orée du sommeil (*flancs contre flancs serrés*) un moutonnement qui ne connaîtra pas de terme (*s'enfonçant, blancs, dans une étendue blanche*).

Telle encore... (*monticules, mamelons*)...ou... (*vague après vague allant, le ciel au-dessus, parallèlement, lèvres contre lèvres*)...

Collines, leur ligne de crête hors de portée (*que m'en rapproche le vent !*), hors du temps (*lenteur retrouvée*), dans le bien-être d'un monde se déclinant au féminin.

Mienne, sereinement, une respiration sans heurts, accordée.

La déclinaison paradigmatique des anaphores en « Telle » déjoue l'approche de la comparaison comme figure microstructurale ; de même, le morphème oscille entre un emploi en tant que comparant insistant sur un processus d'« imagement », et un emploi adjectival montrant ce que deviennent les « collines ». Si l'ancrage textuel, le comparé des reliefs, est stable, la labilité tient d'une part aux décalages sémantiques instaurés entre le comparé et son « imagement » (le comparant des « sangliers » par exemple), et d'autre part aux écarts entre les images mêmes (les comparants), entre la « bande des sangliers » et l'évocation beaucoup plus sensuelle de l'abouchement « lèvres contre lèvres » par exemple. Mais, la stratification des images n'intervient pas uniquement sur ces deux niveaux, les énoncés parenthétiques compliquent encore les interactions textuelles. La bougée, le tremblé peuvent être moindres, comme dans la deuxième phrase où les prédications première et seconde sont marquées par un extrême resserrement isotopique : la stratification se résorbe dans une déclinaison synonymique entre « tombeaux », « tertre » et « tumulus ». La « ligne » (de crête, d'écriture) s'étire dans la vibration entre le semblable et l'autre : entre l'image des « temps anciens » et le déploiement du relief d'aujourd'hui, l'enjambement est aisé. En revanche, la troisième phrase est travaillée par de forts contrastes, et en plus, les énoncés parenthétiques déploient des fils métaphoriques qui sont en décalage par rapport aux énoncés enchâssants. C'est ainsi que le syntagme « (*flancs contre flancs serrés*) » prolonge l'évocation métaphorique de la course des sangliers (ou anticipe sur celui des nuages dans l'énoncé parenthétique suivant), et suspend le dépliement de l'image suivante annoncée par la conjonction « ou ». Le glissement entre l'image des « sangliers » et celle du « moutonnement » relève d'un télescopage d'autant plus vif qu'en dépit du trait sémantique commun de l'animalité, l'agressivité des sangliers (« échine hérissée ») se heurte à l'idée d'un remuement paisible, d'un ondolement de blancheur relativement indéterminé. Avec la phrase suivante, le poète perturbe encore autrement le

déploiement comparatif puisque le comparant s'énonce dans la parenthèse et s'y dédouble : « (*monticules, mamelons*) ». Le mouvement comparatif balbutie : les points de suspension l'interrompent en surface, mais il retrouve impulsion, en profondeur, dans la parenthèse. Le substantif « *monticules* » étant synonyme de « collines », c'est donc au plus près de la désignation des choses que la parole imageante se ressource avant de faire rebond par le biais de la virgule et d'opérer une glissade allitérative entre « *monticules* » et « *mamelons* ». La prédominance des énoncés parenthétiques correspond à une réorientation du processus d'« imagement » qui se tourne davantage vers la sensualité et l'érotisme des courbes du relief. Le processus d'« imagement », en tant que procédé rhétorique, ou comme désignation de choses, de visions, fait lui-même image : les parenthèses en exhibent l'avènement tandis que le ponctème des points de suspension (signes du latent, du corps et de l'intensité extatique selon J. Rault¹¹²⁵) donne à voir le lieu d'une relance de l'image, et de la parole. Dans l'écart entre le dire et le non-dit naît une parole figurale donnant à voir textuellement un va-et-vient entre la vision silencieuse, subjacente et l'impulsion métaphorique : un « tairir¹¹²⁶ » (P. Quignard). La dynamique figurale pointe les décalages au sein desquels se déplace et s'espace la parole poétique, jusqu'à la dépossession. Précisément, dans la dernière unité textuelle délimitée par le trait, la parole se déprend de sa « pulsion scopique¹¹²⁷ » en même temps qu'elle se déprend d'elle-même en privilégiant la voix (voie) respiratoire.

Notons toutefois que, dans le poème en prose, la stratification peut confiner au vertige, tendre « [à] l'extrême [...] l'arc de notre attention¹¹²⁸ », sans reposer uniquement sur les décrochements parenthétiques. La polysyndète peut ainsi devenir le principe matriciel d'un soulèvement rythmique :

Dans le lointain, confusément (*soutènement, le mur liquide du brouillard*), riveraine **ou** sise sur la hauteur, une ville neuve flamboie, **ou** un port (*lac dressé verticalement*), **ou** un rassemblement de mouettes.¹¹²⁹

La conjonction « ou » n'exprime pas simplement l'alternative, l'hésitation mais elle démultiplie les plans d'« imagement », permettant de surcroît de révéler les qualités poétiques de l'image, leur force de relance, de ricochet : « La valeur d'une image se mesure à

¹¹²⁵ Rault, Julien, *Poétique du point de suspension : essai sur le signe du latent*, op.cit., 2015.

¹¹²⁶ Mot-valise emprunté à Pascal Quignard, dans *Petits traités*. Paris : Maeght, 1990, « Taciturno », p. 99.

¹¹²⁷ Doumet, Christian, *Faut-il comprendre la poésie ?* op. cit., p. 79.

¹¹²⁸ « Une explosion de givre », *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, op. cit., p. 178.

¹¹²⁹ *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, op.cit., « La chambre de midi », p. 103.

l'étendue de son auréole *imaginaire*¹¹³⁰», selon Bachelard. La stratification des images tient de l'embrouillement. La polysyndète scande la palpitation des images qui viennent se heurter les unes aux autres. La phrase est une scène où défilent les images promises aux jaillissements et aux enchevêtrements, à l'instar des « mouettes ». Quant aux énoncés parenthétiques, ils tentent d'ériger (« soutènement », « mur », « dressé verticalement ») métaphoriquement un flottement nébuleux qui opère comme un écran où nulle image n'aurait à se préciser – en vertu, probablement, de ce que « les images stables, entièrement définies sont la traduction-trahison de moments essentiellement disparaissants¹¹³¹».

3.3.3. Des images et des lieux rhétoriques déterminant l'émergence de la figuralité acousmatique

« Car le son n'est pas une simple image¹¹³² »

Le phénomène vibratoire de l'acousmate verse du côté de l'« imagement » (Bailly), d'abord parce qu'il se déploie grâce à certaines figures d'élection (la harpe, la barque sont les images métaphoriques des lignes mélodiques dessinant la propagation de l'acousmate), et ensuite parce qu'il configure les relations textuelles, ouvrant un champ proprement figural. L'acousmate déjoue l'approche rhétorique de l'image, si elle se fonde sur les métaphores et comparaisons ; il a un rôle poétique, travaillant le déploiement textuel de « mille et un chemins de traverse¹¹³³ ». La figure acousmatique procède de tensions métaphoriques, ouvre un champ de résonance et d'échos sonores et textuels. Le caractère figural de l'acousmate est particulièrement prépondérant dans le dernier recueil *Dans la lumière sourde de ce jardin*, mais concerne l'ensemble de l'œuvre chappuisienne. Distinguons la figure acousmatique qui procède d'un champ métaphorique déterminé (celui de la harpe sera analysé), qui prend figure et s'accorde à l'étendue spatio-temporelle en esquissant les lignes vibratoires, de la figure acousmatique qui ne s'accorde pas de manière figurative à la trame de l'étendue, mais engage des fluctuations intérieures.

¹¹³⁰ Référence à la réflexion bachelardienne auparavant présentée (*L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, *op. cit.*, p. 7) : « La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole *imaginaire*. Grâce à l'*imaginaire*, l'imagination est essentiellement ouverte, évasive. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de l'ouverture, l'expérience même de la nouveauté. »).

¹¹³¹ Maldiney, Henri. *Regard, parole, espace*, *op. cit.*, p. 113.

¹¹³² Doumet, Christian, « *La musique d'avant le commencement* », in Mura-Brunel, Aline (dir.), Cognard, Karl (dir.), *Limites du langage : indicible ou silence*. Paris : L'Harmattan, 2002, p. 132.

¹¹³³ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 48.

3.3.3.1. La harpe, pivot métaphorique de la figure acousmatique

Dans le poème « *Ligne mouvante*¹¹³⁴ », le principal point de saillance de la figure acousmatique est la comparaison instrumentale. En effet, la reprise anaphorique de « comme » déploie plusieurs cordes d'images, si bien que sur la page même se dessine une harpe renversée :

Roseaux
(ajours s'ajoutent)
comme harpe délaissée

Comme de minces tubes de verre

Comme d'inextricables signes

Et de brefs cris tout proches s'entrecroisent

Autant de frêles cassures de l'air alentour

La stratification des images poétiques trouve cohésion autour de la « harpe », même pour les derniers vers. En dépit de l'absence du morphème comparatif, les notations auditives constituent des déclinaisons paradigmatiques de la ligne d'ondoiement sonore, selon le principe d'une lecture tabulaire¹¹³⁵. Les « tubes de verres » donnent une perspective linéaire et une concrétude matérielle transparente aux « frêles cassures de l'air », aux « cris » et aux « signes ». Tout en ténuité, l'acousmate trame l'en deçà du lisible (les « signes » sont « inextricables », indéchiffrables), du visible (« verre » et « air » font résonner à l'unisson leur insaisissable transparence) et du sonore : « délaissée[s] », les cordes de l'étendue ne sourdent que de « brefs cris », de « frêles cassures ». De manière iconique, les lignes, séparées par des « ajours » couchent, sur le papier comme sur le paysage, les cordes d'une harpe qui assemble tous les fils poétiques et qui unit la verticalité des lignes végétales ou chromatiques : celles des « roseaux » et de la claire-voie qu'ils esquissent. Le comparant de la « harpe délaissée » ouvre le champ figural de l'acousmate, champ que l'écho phonétique ([azu]) semble avoir eu pour fonction de susciter. Foyer du déploiement textuel, l'acousmate équivaut, en filigrane, à une « table d'harmonie¹¹³⁶ », dont la tonalité serait « changeante », à mesure de la succession des décalages sémantiques qui donnent vie au texte. Si l'acousmate fait figure, c'est aussi parce que l'expansion et l'atténuation de ses ondes sonores sont données à voir par l'espacement grandissant entre les lignes textuelles.

¹¹³⁴ Dans la foulée, *op. cit.*, « Ligne mouvante », p. 39.

¹¹³⁵ Groupe μ, *Rhétorique de la poésie : lecture linéaire, lecture tabulaire*. Paris : Seuil, Points. Littérature, n°216, 1990.

¹¹³⁶ *Mon Murmure, mon souffle, op.cit.*, p. 12.

De manière comparable, dans « (*eau, ou peupliers, ou rideau de soie*)¹¹³⁷ », l'acousmate rencontre le pivot métaphorique de la « harpe » pour tramer l'image poétique d'une étendue labile :

Caresses, cajoleries, fuite
d'un même mouvement
répété, redit.

Harpe
– ses harmoniques ! –
harpe muette.

Cordes comme fils de chaîne
qu'agiterait faiblement
une navette invisible.

Dans la première strophe, la figure acousmatique de l'étendue s'affirme de manière itérative, sensuelle, en plus d'être sonore « *Caresses, cajoleries* », « *répété, redit* » ; contrairement à l'occurrence précédente, l'acousmate ne recouvre pas une vision d'étendue. Ce n'est qu'en fin de poème que l'instrument de la « harpe » informe une texture spatiale dont les lignes imperceptiblement s'agencent et qu'il figure le déploiement textuel par le biais de la métaphore filée du tissage, métaphore dont le point de saillance est la comparaison du septième vers. Le rôle de l'acousmate est néanmoins central, ce que donnent à voir et à entendre l'exclamation encadrée par les tirets ainsi que les redondances phonétiques et graphiques : le substantif « harpe » est répété et repris graphiquement par « HARmoniques ». Les « cajoleries » acousmatiques entre les mots sont à l'œuvre, comme sont à l'œuvre les liens acousmatiques et « harmoniques » entre ces choses. Prenant pour pivot la métaphore de la harpe, la résonance acousmatique figure l'« auréole imaginaire¹¹³⁸ », elle constitue le principe de déploiement évasif de l'action « imageante »-« imaginative » (Bachelard¹¹³⁹). Finalement, la figure acousmatique ouvre sur des ricochets expérientiels : l'ondoiement sonore se relance, apparenté aux ondes à la surface de l'« eau » ou à leur manière de déploiement par ondoisement, au frémissement vibratoire des feuillages, au tremblement vertical du « *peuplier* », aux flottements, aux replis des « *rideaux* », bruissant de la même façon que des feuilles. La polysyndète du titre, les assonances ([u], [o]) ainsi que le décalage entre les choses reconduisent une ouverture figurale : l'imaginaire de la texture ainsi que les acousmates du froissement (les feuilles des « *peupliers* », le bruissement des étoffes « de

¹¹³⁷ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, p. 19.

¹¹³⁸ Bachelard, Gaston, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement, op. cit.*, p. 7 : « La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole *imaginaire*. Grâce à l'*imaginaire*, l'imagination est essentiellement *ouverte, évasive*. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de l'*ouverture*, l'expérience même de la *nouveauté*. ».

¹¹³⁹ Bachelard, Gaston, *L'Air et les songes, op. cit.*, p. 7.

soie ») et du clapotis (suggéré par les allitérations en [k] qui traversent le poème) n'épuisent pas les perspectives interprétatives des liens que le poète établit entre les choses¹¹⁴⁰. Dans cette optique, l'étude de la portée figurale de l'acousmate confirme l'analyse reverdyenne de l'image¹¹⁴¹ :

L'excellence d'une image est dans la justesse des rapports qui la créent et la laissent cependant absolument inadaptable à tout objet concret de la réalité. La concordance parfaite la tuerait.¹¹⁴²

Elle rejoint encore la réflexion de Laurent Jenny concernant une parole figurale qui « ne se convertit pas totalement dans le jeu d'interférences et d'évocations qu'elle suscite », la figure pouvant « insister à travers des restes tensionnels.¹¹⁴³ ».

Dernièrement, envisageons le bref poème « *Pluie musicienne*¹¹⁴⁴ » car son resserrement autour de la métaphore filée de la harpe correspond à un décalage dont l'enjeu est de faire trembler les assises de la figure acousmatique. La pluie est, dans le premier énoncé, l'instrument qui musicalise l'étendue, mais dans le second, elle est l'instrumentiste qui joue de la « harpe ».

Harpe muette, que la faible risée venue doucement longer la rive !

Muette en dépit de la pluie touchant du bout des doigts toutes les cordes à la fois.

Par le biais de la métaphore de la harpe, l'acousmatique déploiement pluvieux prend forme et donne forme aux ondoiements de toutes les choses dans l'étendue. En deçà de l'audible (la harpe est « muette »), l'acousmate musicalise et orchestre le mouvement de l'ensemble des lignes incurvées qui trament le lieu : l'eau ondule le long des rives, son étendue est hachurée, ridée par les filets de la pluie, les heurts des gouttes de pluie créent des halos qui s'étendent à la surface de l'eau, et dans le ciel, la pluie, soumise au souffle du vent (la « risée ») se dessine verticalement selon des lignes ondoyantes. Toute l'étendue est en proie à une manière d'extase vibratoire, aucune ligne de démarcation spatiale ne semble résister à l'expression sinueuse et frémissante de l'acousmate. Les voix (voies) silencieuses mais musicalisées et coalescentes, s'émeuvent, se troublent, et se trament au creux de l'absence-présence du lieu. Proprement, la métaphore de la harpe file l'étendue aussi bien que

¹¹⁴⁰ Au sujet de ces remarques concernant la harpe, Pierre Chappuis s'est remémoré le poème de René Char, dans « Deux années », « Le Rempart de brindilles » (*Œuvres complètes, op. cit.*, p. 359 : « Harpe brève des mélèzes, / Sur l'éperon de mousses et de dalles en germe / – Façade des forêts ou casse un nuage – Contrepoint du vide auquel je crois. ». L'anecdote nous donne l'occasion d'insister sur le fait que les liens établis entre les choses puisent aussi à des sources souterraines impossibles à embrasser.

¹¹⁴¹ Image reverdyenne dont Pierre Chappuis souligne l'importance fondamentale dans *Battre le briquet précédé de Ligatures, op. cit.*, « *Horizons variables* », pp. 152-153.

¹¹⁴² Reverdy, Pierre. *Œuvres complètes, tome II, op. cit.*, « *Le livre de mon bord* », p. 739.

¹¹⁴³ Jenny, Laurent, *La Parole singulière, op. cit.*, pp. 14-15.

¹¹⁴⁴ À portée de la voix, *op. cit.*, « *Pluie musicienne* », p. 50.

le poème, enjambant le ponctème blanc central. Dans le premier énoncé, la « harpe » est le phore et la pluie est le thème métaphorique. Mais dans le second, la pluie, personnifiée, est l'instrumentiste (« musicienne ») en même temps que l'instrument (« harpe ») : la conversion figurale réside dans ce retournement. Elle passe par la figuration des lignes qui superposent et le thème et le phore métaphoriques, et l'image de la harpe et celle de la pluie, et l'instrument et l'instrumentiste, et l'acousmate. Les secrets rapports entre ces choses (Reverdy) sont telles des « cordes » sensibles qui, pour un peu, se joueraient d'elles-mêmes. La figuralité acousmatique donne à voir, et donne à entendre muettement les liens entre les choses, sous formes d'interférences vibratoires. Les résonances tissent l'étendue, le texte, et trament l'expérience du locuteur¹¹⁴⁵.

Figure acousmatique et image de la harpe configurent la tension poétique de l'image, donnant à voir le mouvement de résonance vibratoire qui unit le poème à l'ondoiement du monde. Attenant à l'en deçà du chant¹¹⁴⁶, le figural permet d'« Entrer en résonance¹¹⁴⁷ ». Enfin, l'acousmate engage « toute une vibration sensorielle aux franges de l'énoncé¹¹⁴⁸ », et reconduit « réflexivement » le poème à son « origine », c'est-à-dire à son « émergence »¹¹⁴⁹. En ce sens encore, la figure est questionnement d'être¹¹⁵⁰ (C. Doumet), questionnement qui coïncide avec « l'expérience même de la nouveauté » quand l'imagination est « ouverture », évocation (Bachelard¹¹⁵¹) à partir d'une image du monde et vers le monde qui se défigure et se refigure constamment, sous des yeux incrédules.

3.3.3.2. *L'acousmate, figure poétique de fluctuations intérieures*

Dans les poèmes « *Déversoir du temps* », « *Barque ou gondole* », « *Si Scelsi* », « *Violoncelle seul* » (*Dans la lumière sourde de ce jardin*¹¹⁵²), les fluctuations et les inflexions associées à l'acousmate en font la figure privilégiée pour l'évocation de flottements intérieurs.

¹¹⁴⁵ Sous la plume de Stendhal, l'expérience est telle : « J'aime les beaux paysages. Ils font quelquefois sur mon âme le même effet qu'un archet bien manié sur un violon sonore; ils créent des sensations folles, ils augmentent ma joie et rendent le bonheur plus supportable » (dans *Mémoires d'un touriste*, volume 1. Texte établi par Louis Royer. Levallois-Perret : Cercle du bibliophile, 1968, p. 98).

¹¹⁴⁶ La « Harpe muette » est une figure tendant vers le figural en ce qu'elle re-présente les vibrations proprement créatrices par lesquelles « les mots, fût-ce d'une voix blanche, s'orientent vers le chant ou, transformés en dénoncent la place laissée vacante », (*Le Biais des mots*, *op. cit.*, « Une langue nouvelle », pp. 75-76).

¹¹⁴⁷ *Le Biais des mots*, *op. cit.*, « Une présence à distance », pp. 36-37.

¹¹⁴⁸ Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, *op. cit.*, p. 18.

¹¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 107.

¹¹⁵⁰ Rappel de la citation de Christian Doumet (*Faut-il comprendre la poésie ? op. cit.*, IV, « Représentation, présentation, défiguration », p. 71-85).

¹¹⁵¹ Bachelard, Gaston, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* *op. cit.*, p. 7.

¹¹⁵² *Dans la Lumière sourde de ce jardin*. Paris : José Corti, 2016 : « *Déversoir du temps* », pp. 9-10 ; « *Barque ou gondole* », pp. 15-16 ; « *Si Scelsi* », pp. 24-25 ; « *Violoncelle seul* », pp. 26-28.

En paraphrasant la manière dont N. Sarraute caractérise les tropismes, disons que l'oscillation des images rhétoriques mises en jeu au cœur de certaines figures acousmatiques donne, non des représentations, mais « des équivalents » de mouvements intérieurs, « équivalents » capables de « faire éprouver des sensations analogues » au lecteur, et ce en un espacement temporel qui ne serait plus « celui de la vie réelle » mais celui d'« un présent démesurément agrandi »¹¹⁵³. Dans le premier poème du recueil, « *Déversoir du temps* », l'acousmate donne à voir une hémorragie de temps et de langage ; les rubans textuels démarquent les battements de l'acousmate aussi bien que la pulsation vitale du locuteur, qu'elle soit d'ordre respiratoire, ou de l'ordre des inflexions et des laps de conscience. Au cœur des énoncés, le système ponctuationnel a pour fonction de délimiter les différents mouvements imageants. Reportons-nous au début du poème :

Orgues, non : ressassement brut.

Gravier, cailloux, sable s'engouffrent dans l'oreille – hoquetant, leur tri à longueur de journée – délestés par une machinerie géante, indifférente, indomptable.

Bringuebale ; éructe.

D'être secoué, véhiculé au gré de multiples stéréoducs, passé au crible, le jour lui-même se décolore, réduit en une poussière grise, en un brouhaha – des ribambelles de grincements, chuintements, raclements de gorges venus se perdre dans un brouillage ininterrompu. [...]¹¹⁵⁴

La fragmentation textuelle configure la discontinuation figurale ; l'« imagement » acousmatique se polarise soit du côté de l'instrument (le « déversoir », la « machinerie », les « stéréoducs », le « crible »), soit du côté de la matière broyée (la matière minérale est caillouteuse puis poussiéreuse et elle est aussi chromatique et organique), soit encore du côté de ses modes de transport et de conduction (charriage, filtrage et déversement), de son altération (triage, broyage, « brouillage », décoloration). Si le « ressassement » du temps prédomine, la textualité engage d'incessants soubresauts qui ne sont pas rendus plus sensibles par les ponctèmes blancs que par les autres signes qui ponctuent la matière textuelle des rubans. La virgule du premier énoncé implique une dissension radicale, le point-virgule du troisième confronte les idées de déséquilibre, de mouvement et de discordance¹¹⁵⁵ et de rejet corporel sonore. Dans le quatrième énoncé, les participes juxtaposés font de la transformation chromatique une image des effets ravageurs du temps et le « brouhaha » acousmatique se donne à entendre dans le jeu de redondances des phonèmes [R], [e], [k], [gR], [bR], [g], [p] et

¹¹⁵³ Sarraute, Nathalie, *Œuvres complètes*. Édition publiée sous la dir. de Jean-Yves Tadié ; avec la collaboration de Viviane Forrester, Ann Jefferson, Valérie Minogue et Arnaud Rykner. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, « Préface à *L'Ère du soupçon* », p. 1554.

¹¹⁵⁴ *Dans la Lumière sourde de ce jardin*, op. cit., p. 9.

¹¹⁵⁵ En résonance avec *Brimbaler les cloches*.

de l'homéotéleute en [ã]. Le tiret interrompt provisoirement le « déversoir » verbal, comme pour donner à voir et à entendre la « glossolalie harassante¹¹⁵⁶ » et infernale. Dans l'ensemble textuel, la portée figurale ressortit à une défiguration généralisée.

Avec les poèmes « *Si Scelsi* », « *Barque ou gondole* » ou « *Violoncelle seul* », le déploiement textuel de l'acousmate ne figure rien de plus que remuements, tensions intérieures. Les mouvements acousmatiques sont des résonances intérieures, le plus souvent déliées d'origine, et qui se déploient dans des fluctuations phonématiques kaléidoscopiques :

Quand cesse tout remuement ; quand il reprend, avec insistance, à coups de furtives caresses, de soupirs d'aise : quand sans se lasser de leur donner de brefs coups de langue, il glisse et glisse sur des galets.

N'eut pas de commencement. Miroir sans reflets.¹¹⁵⁷

Sans « origine », « sans reflets », pur balancement dans le rythme binaire du premier énoncé, l'acousmate vibre dans les redondances vibratoires des anaphores et des répétitions, dans les échos phonétiques (les fricatives en [s], [z], les assonances en [ã] et les rebondissantes allitérations des occlusives en [g]) ; il s'étire, dans le déploiement de la phrase, interrompu par un soupir marqué par le point-virgule, ou par un soubresaut créé par le deux-points. Mais, quand l'acousmate tend à se figurer comme flux et reflux d'une vague sur les « galets », aussitôt la phrase s'achève, comme si les mouvements acousmatiques devaient absolument demeurer en l'état de kaléidoscopiques « remuements », en deçà de l'image. Le poème est comme une « – chambre d'échos –¹¹⁵⁸ », de différenciations intérieures autotéliques. Tel est l'enjeu posé dès l'amorce du poème, fondée sur un chiasme syntaxique et des échos phonétiques : « Si c'est froissement, frémissement, c'est¹¹⁵⁹ ». Cette logique chiasmatique est par ailleurs l'un des fondements de la construction textuelle acousmatique, dont nous avons déjà rendu compte à propos de « *Barque ou gondole* »¹¹⁶⁰. La première unité-phrase du poème est ainsi construite : « Telle, lointaine ou proche, étrangère, intime, une phrase musicale [...] barque ou gondole noire dans le noir [...]¹¹⁶¹ » ; tandis que la dernière reprend : « Barque telle une musique en moi dans l'obscurité, dans le noir [...]¹¹⁶² ». Dans ses inflexions, l'acousmate se définit principalement de lui-même et en lui-même, l'image se retourne sur elle-même : la barque est tour à tour le comparé et le comparant. En revanche, la figure acousmatique reste indéfectiblement « le fil » qui « relie » l'énonciateur « à ce qui

¹¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹¹⁵⁷ *Dans la lumière sourde de ce jardin*. Paris : José Corti, 2015, « *Si Scelsi* », p. 24.

¹¹⁵⁸ « *Si Scelsi* », p. 25.

¹¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 24.

¹¹⁶⁰ Dans le passage intitulé *Les effets de glissements et de décalages*, page 418.

¹¹⁶¹ « *Barque ou gondole* », p. 15.

¹¹⁶² *Ibidem*, p. 16.

[l]'environne, si tenu soit-il »¹¹⁶³. L'image de la « barque ou gondole » est un pivot essentiel pour réfléchir le balancement acousmatique. L'alternative déstabilise l'image tout autant qu'elle suggère des atmosphères sonores distinctes : la barque renverrait à la « *Barque sur l'océan* » (1906) de Maurice Ravel : dans l'ensemble intitulé *Miroirs*, la composition a pour ambition d'évoquer des images visuelles et des ambiances perçues comme à travers le miroir de la musique. Quant à la gondole, elle ferait écho à l'œuvre de Liszt¹¹⁶⁴, « *La lugubre gondole* » (1886). L'acousmate se rapporte aussi bien au balancement d'une « gondole » qu'à l'évocation d'une angoisse ou qu'à des principes de composition communs à Liszt et à Pierre Chappuis : un déploiement « à la limite du fragment », traversé de « silences », de « figures imprévisibles et d'images de rêves »¹¹⁶⁵ (P. André).

Assurément, l'acousmate se situe dans le cadre d'une parole figurale, à la fois en défiant l'approche stylistique des figures, en déjouant la représentation mimétique, et encore parce qu'il s'éprouve dans un constant décalage par rapport à lui-même. Liée à l'invisible, la figure acousmatique travaille, inquiète « la pulsion scopique inscrite dans le langage¹¹⁶⁶ ». Néanmoins, posant la question de la possibilité d'un poème « sans visibilité », C. Doumet distingue deux plans attenants, en dépit de tout, à la pulsion du visible : les mots qui « naturellement persistent dans leur procès d'idéation » et « l'apparence du poème, qui valorise la visibilité des signes »¹¹⁶⁷.

3.3.4. *Figuralités posturales*

Alors que M. Deguy définit l'être-comme, c'est-à-dire le fonctionnement de la figure, comme un ajustement éthique au monde¹¹⁶⁸, P. Wahl interroge notamment l'*ethos* de la figure en fonction du « type de posture impliquée par l'emploi de telle figure dans tel contexte »¹¹⁶⁹. Précisément, certains énoncés, ou certains poèmes, laissent entrevoir des préoccupations de cette nature, du fait de leur propension métadiscursive, ou bien du fait d'une implication singulière du locuteur.

¹¹⁶³ « *Si Scelsi* », p. 25.

¹¹⁶⁴ D'ailleurs le déploiement fluctuant de l'acousmate peut aussi rappeler la « *Barque sur l'océan* » (1906) de Maurice Ravel (dans l'ensemble *Miroirs*), la composition s'affirmant comme l'évocation d'images visuelles et d'ambiances perçues comme à travers le miroir de la musique.

¹¹⁶⁵ André, Philippe, *Nuages gris, le dernier pèlerinage de Franz Liszt*. Magnanville : le Passeur Éditeur, Collection *Sursum corda*, 2014.

¹¹⁶⁶ Doumet, Christian, *Faut-il comprendre la poésie ?* Paris : Klincksieck, Collection 50 questions, 2004, p. 79.

¹¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹¹⁶⁸ Deguy, Michel, *La Poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*. Paris : Seuil, 1988, p. 45.

¹¹⁶⁹ Wahl, Philippe, « *Éthologie de la figure : style et postures* », in Bourgault, Laurence (dir.), Wulf, Judith (dir.), *Stylistiques ?* Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010, pp. 209-228.

Attenant à l'évocation de l'image, à son surgissement, à son attente ou à sa disparition, le pivot figural du morphème *comme* témoigne de certaines dispositions de la part du locuteur. L'une des postures fréquentes est celle qui fait apparaître une tension entre l'élancement vers l'image ou vers l'imaginaire, et le désir de lucidité. Ainsi, dans le poème titré « *Libre comme l'air*¹¹⁷⁰ », où « la montgolfière du jour » est le pivot métaphorique de l'allègement de toutes choses. Interrogeant l'être-comme, la tension parenthétique, au cœur de la phrase suivante, est éminemment posturale :

Sans attaches, ne tient à rien, flottant (*ne plus toucher le sol, ou c'est tout comme*), tels, au dessus de nos têtes, les trilles d'oiseaux invisibles.

Du fait de l'éliision du poste sujet dans « ne tient à rien », de l'absence de pivot actantiel certain pour le participe présent (« flottant »), et enfin parce que l'énonciation parenthétique seconde est ambiguë (l'infinitif est tout aussi délié de pivot actantiel que les précédents syntagmes), le locuteur peut être inclus dans le mouvement d'envolée, voire de dissipation générale, qui embrasse *l'être-comme* du jour et, « tels », les « oiseaux invisibles ». Or l'alternative « *ou c'est tout comme* » signale, réfléchit à la fois l'euphorie que suscite l'image et l'exigence de ne pas y céder absolument. La parenthèse est posturale car elle fonctionne comme le lieu d'une mise en abyme du rapport à l'image.

Une autre posture caractéristique tient à la disponibilité du locuteur par rapport à la labilité de l'image. Le poème « *L'image première*¹¹⁷¹ » en est un exemple limpide, si l'on confronte le début et la fin du texte :

Fuite en tous sens, pelage lustré par le soleil, chien couché, chasse à courre muette ! (*Non, non : simple poursuite, par jeu, la même séquence toujours répétée.*) [...] Lentement glisse, éparse, l'ombre d'un nuage, puis d'un autre (*tâtonnement comme d'une main égarée*) et l'image première, une, revient ; reviendra bientôt, refera source.

L'attente de l'image devient en quelque sorte figure poétique : le locuteur souligne les ressemblances entre les perceptions des formes nuageuses, formes multiples mais réitérées (« la même séquence », « un » puis « un autre »), tandis que l'« image » est située du côté de l'unicité et de l'origine. En d'autres termes, l'image est poétique qui « rassemble le différent dans une union originelle », elle n'est pas de l'ordre du simulacre, mais plutôt du côté de la profondeur de ce qui se fixe quand tout change, superficiellement. En ce sens, elle est l'arc qui accorde secrètement une origine et un horizon, qui relie ce qui échappera toujours, dans la proximité, dans l'invisibilité du visible.

¹¹⁷⁰ À portée de la voix, *op.cit.*, « Libre comme l'air », p. 58.

¹¹⁷¹ Distance aveugle précédé de *L'invisible parole*, *op.cit.*, « L'image première », p. 62.

Dans « (*brasier d'hiver*)¹¹⁷² », l'image est également subjacente, pur horizon lumineux. Entre oblitération et illumination intérieure, l'« image enclose » constitue le point pivot d'un renversement poétique, sa négativité fonde positivement le poème :

ne surgit devant moi
image enclose

conscience qu'attisent les reflets de midi

Le poème se trame en deçà de la vision de quelque chose, en deçà de la possibilité de former image : dans un évidement de « conscience », dans la transparence de la conscience, nulle chose, nulle forme ne se dessine. Affrontée à la béance de l'image, la posture poétique est celle d'un engagement dans la parole figurale, parole « indéfiniment ouverte parce que l'origine fait défaut¹¹⁷³ » (L. Jenny). En d'autres termes, ceux de J.-C. Bailly, « la rencontre avec l'image est faite de la percussion de notre propre attente avec [...] cet étrange monde où ce qui se retire s'exhibe, où ce qui est caché se voit¹¹⁷⁴ ».

Rendre compte de la labilité poétique de Pierre Chappuis nécessite donc l'approche la plus souple possible autour de la question multiforme des rapports entre l'image visible, la vision, l'image rhétorique et la figure. À défaut, l'analyse serait réductrice et ne pourrait éviter l'écueil de l'aplanissement du sens. Les notions de figure, d'image restent mouvantes, problématiques, sujettes à discussion mais, articulées à la définition des supports linguistiques et stylistiques (les morphèmes comparatifs, les métaphores), des paliers textuels, et replacées du côté de la stratification énonciative (les insertions parenthétiques) ainsi que de la fluidité, de la discontinuation textuelles, ces notions permettent d'approfondir la connaissance du travail poétique de l'auteur. Écarts, décalages, renversements et miroitements sont à tous égards (sémantico-logiques, typo-graphiques, phonétiques) les mouvements qui donnent à voir le processus d'« imagement » (Bailly) à l'œuvre dans la conscience du locuteur et dans le déploiement textuel.

D'évidence, la perspective de la poétique de l'« imagement » est un risque, mais ramenée au prisme de la linguistique et de la stylistique, elle montre que, pour donner à voir, pour « réaliser des sensations », le poète neuchâtelois explore toutes formes d'interférences vibratoires, entre désignation, métaphorisation, figuration, défiguration, oblitération, et résonances sonores, car les mots, tout autant que les choses évoquées, véhiculent des images, des sons, des sensations, des rapports. Les concepts de figure et de parole figurale peuvent

¹¹⁷² *Décalages*, op.cit., II, 2, [n.p.].

¹¹⁷³ Les citations sont extraites de la troisième partie « Parole « originaire » et figuralité » dans Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, op. cit., pp. 105-106.

¹¹⁷⁴ Bailly, Jean-Christophe, *L'imagement*, op. cit., p. 17.

recouvrir le fonctionnement d'ensemble du texte (quand la linguistique et la stylistique en interrogent les configurations multiples et miroitantes) mais surtout quand il pointe vers le « passage secret [...] du langage à son dedans » (M. Deguy), vers la singularité d'une écriture, quand il envisage aussi cet envers qui fait écrire au poète : « Inévitablement, je parle d'autre chose.¹¹⁷⁵ ».

En substance, l'approche figurale convient à cette approche contemporaine, consciente que « c'est par l'écart, l'intervalle, le principe de la non-identité soigneusement maintenue que la poésie invente la « passe¹¹⁷⁶ », qu'elle se garde de toute assimilation abusive en menant à adhérer à la possibilité de la trans-figuration du réel en sa réalité de figure¹¹⁷⁷ » (Michael Brophy et Mary Gallagher).

Conclusion du chapitre I

La notion de labilité poétique recouvre l'idée d'une instabilité dynamique à tous niveaux. Tous les segments textuels mettent en jeu des champs de tensions vives, des effets de décalages qui démultiplient les relations logico-syntaxico-sémantiques et qui décuplent également les tensions référentielles. Pierre Chappuis est effectivement un « transformateur de courant, de la haute tension du réel¹¹⁷⁸ » (Reverdy) : précisément, l'énergétique poétique nous semble tenir de frottements conducteurs entre des phénomènes de détermination et des phénomènes de subversion des relations référentielles et textuelles. Les processus d'actualisation ou d'ajustement sont mis en œuvre grâce aux déictiques, aux connecteurs, parce que le poète met en évidence des changements de dispositions spatio-temporelles, des décrochements textuels et énonciatifs avec les ponctèmes doubles des parenthèses, des tirets, avec les ponctèmes blancs. Mais ils sont toujours travaillés par des inversions syntagmatiques et logico-sémantiques, par des glissements et des chevauchements, par des effets de ramification figurale. Du fait des décrochages énonciatifs et discursifs, chaque segment textuel tend vers une relative autonomie, et cette dé-hiérarchisation le porte vers d'autres segments, vers divers mouvements de signifiante. De là procèdent la force fluide du

¹¹⁷⁵ Dans la lumière sourde de ce jardin, *op.cit.* « Violoncelle seul », p. 28.

¹¹⁷⁶ Référence à Deguy, Michel, *La Poésie n'est pas seule*, *op. cit.*, p. 102.

¹¹⁷⁷ Brophy, Michael (dir.) ; Gallagher, Mary (dir.), *Sens et présence du sujet poétique : la poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*. Amsterdam : Rodopi, Faux titre, 285, 2006, « Reliefs du sujet », p. 6. Dans leur introduction, les auteurs renvoient au travail de Michel Deguy. La « passe » concerne *La Poésie n'est pas seule*, *op. cit.*, p. 102.

¹¹⁷⁸ Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II*. Paris : éditions Flammarion, Mille&une pages, 2010, « Le livre de mon bord », p. 737.

déploiement textuel¹¹⁷⁹, la tension vibratoire et sensuelle d'une parole qui « se prend musicalement d'être, dans l'incertitude prospectée de son « allure », d'où émerge son sens, qui est toujours en avant de soi, comme sens à faire. » (Garelli¹¹⁸⁰). L'allure labile de la parole chappuisienne ressortit à ce que le déploiement de la signification opère par contamination de sens entre les segments et les strates discursives, et par contaminations de significations entre les ponctèmes blancs et le texte lisible. Selon cette perspective, la labilité poétique frôle une certaine idée de la déconstruction comme mise en tension entre « menaces de dislocation » et « principes de contamination singuliers » (Derrida¹¹⁸¹).

Notre approche de la labilité est dissociée des conceptions accentuelle, syllabique et prosodique du rythme, mais, sans proposer une théorie, ni même une anthropologie, la notion d'allure répond à l'idée de Meschonnic, postulant « un sujet du poème – de l'activité du poème – qui n'est ni le sujet de la langue (Saussure), ni le sujet de l'idéologie (celui de Marx), ni le sujet de l'énonciation (Benveniste), ni le sujet non-sujet de la psychanalyse qui reste celui d'une psychologie des profondeurs », mais qui est le « sujet d'une signifiance du continu¹¹⁸² ». Au niveau de l'œuvre de Pierre Chappuis, la fluidité correspond pour partie à une manière de « subjectivation* du langage¹¹⁸³ », de sa signifiance. Tout au moins, nous avons interrogé le poème comme « un système de discours tel que la découverte de son propre rythme l'organise¹¹⁸⁴ » (Meschonnic), un phrasé comme « instauration rétrospective¹¹⁸⁵ » selon P. Alféri. La force de discontinuation de la parole poétique est une ouverture énergétique et rythmique au sens où elle maintient nombre de segments textuels en « disponibilité de signification¹¹⁸⁶ » (L. Jenny), et parce qu'elle articule ainsi des rapports de durée, de vitesse, d'orientation spatio-temporelles et d'espacement intérieur : suspens, réitération, précipitation, protention, revirement rétropection.

Textuellement et graphiquement, la mobilité de la parole poétique ressortit à son dépliement, et à son déploiement. En effet, c'est en termes d'écarts et d'enjambements que

¹¹⁷⁹ « Le rythme est dans les remous de l'eau, non dans le cours du fleuve. », pour reprendre les mots de Maldiney (dans *Regard, parole, espace*. Lausanne : Éditions l'Âge d'homme, Collection « Amers », 1994, « L'esthétique des rythmes », p. 158).

¹¹⁸⁰ Garelli, Jacques, « Quand le verbe se prend d'être », in *Littérature*, n°132, 2003, « Littérature et phénoménologie », pp. 34-47.

¹¹⁸¹ Derrida, Jacques, *Et cetera (and so on, und so weiter, and so forth, et ainsi de suite, und so überall, etc)*. Paris : L'Herne, Carnets de l'Herne, 2005, p. 32.

¹¹⁸² Meschonnic, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, op. cit., p. 129.

¹¹⁸³ *Ibidem*, p. 191.

¹¹⁸⁴ Meschonnic, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, op. cit., p. 428. Notons que l'auteur propose une conception très élargie du poème.

¹¹⁸⁵ Alféri, Pierre, *Chercher une phrase*, op. cit. L'idée est que le poème « projette rétrospectivement » des formes textuelles et phrastiques « sur l'élan même de [s]a profération » (p. 29). Par conséquent, comprendre le poème, c'est avant tout « suivre [son] mouvement rythmé irréductible [car] il n'y a là aucune station ». (p. 58).

¹¹⁸⁶ Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, op. cit., p. 19.

Pierre Chappuis interroge sa poétique dans *Le Biais des mots*¹¹⁸⁷. De manière frappante, écarts et enjambements sont rapportés à la fois à l'allure du déplacement physique, de la marche, à l'allure de la pensée procédant par déchirures et par associations d'idées, et enfin à l'allure du déploiement textuel, « d'un vers, mais aussi bien d'un mot à l'autre¹¹⁸⁸ ». Ces décalages embrassent poétiquement perceptions intérieures et déploiement poétique. Or, pour reprendre la logique du philosophe Erwin Strauss, et l'analyse de Pierre Sauvanet¹¹⁸⁹, écarts et enjambement renvoient au

[...] "moment pathique" [qui] permet de penser le rythme comme étant à la fois la marque et le brouillage du sujet, là où la conscience rythmante est aussi conscience dionysiaque : saisir un rythme en tant que phénomène, n'est-ce pas également être saisi par lui ?

Afin de prolonger l'analyse de cette allure par écarts et enjambements, il nous faut entrevoir en quoi elle est de nature à démesurer les composantes poétiques, à troubler leurs frontières, et même à interroger la démarcation entre vers et prose. De fait, si le vers et la prose peuvent recourir aux « mêmes moyens¹¹⁹⁰ », leur différence peut devenir labile, et se situe avant tout sur le plan de l'allure. La fluidité textuelle et phrastique consiste à mettre en tension des phénomènes de discontinuation et des allures de « phrase continuée¹¹⁹¹ », pour reprendre le titre de l'ouvrage d'A. Bernadet. Or, les discontinuations graphique, discursive, textuelle et phrastique, se trouvent au cœur des frottements entre vers et prose sur lesquels se concentre la seconde sous-partie.

¹¹⁸⁷ *Le Biais des mots*, op.cit., V. Écarts et enjambements, pp. 90-93.

¹¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 92.

¹¹⁸⁹ Sauvanet, Pierre, « Retour sur quelques malentendus en matière de théorie du rythme », *Rhuthmos*, 7 novembre 2011, <<http://rhuthmos.eu/spip.php?article447>>

¹¹⁹⁰ Chappuis, Pierre, « Vers ou prose », in *Le Biais des mots*, op.cit., p. 97.

¹¹⁹¹ Bernadet, Arnaud, *La phrase continuée. Variations sur un trope théorique*, op. cit.

Chapitre II : Vers et prose : phénomènes de « bord à bord¹ » et de concurrence

II-1. Phénomènes de concurrence dans les poèmes-pages

- 1.1. Les phénomènes de concurrence dus à la brièveté de l'unité phrastique sur la ligne
- 1.2. Démarcation des frontières phonographiques : labilités concurrentielles entre enjambement et enjambée

II-2. Labilités poïétiques dans les rubans textuels

- 2.1. Les phénomènes concurrentiels des rubans de « vers étalés ou prose en débris » dans *Éboulis* et *Dans la foulée*
- 2.2. Phénomènes concurrentiels attendant aux enjambées

II-3. Le « bord à bord » entre vers et prose

- 3.1. Les contiguités vers/prose : des phénomènes d'embrassement d'équilibrages
- 3.2. *Un cahier de nuages* : l'écheveau des allures textuelles
- 3.3. Le cas-limite du poème « *Une explosion de givre* »

Pierre Chappuis présente la page comme le lieu d'une indubitable démarcation entre vers et prose :

Comme frère et sœur, encore, dans leur antagonisme quand ils entrent en concurrence à armes égales, vers et prose n'inscrivent pas et ne sauraient inscrire leur trace d'une même plume. En dernier lieu (angoisse de l'attente), la page blanche seule tranchera, ou quelle instance qu'elle dissimulerait ?²

De ces propos sont nés les questionnements fondant la démarche de ce chapitre. Relevons d'abord l'évocation du rôle actif de la page qui tout à la fois génère et révèle l'allure du déploiement poétique, qui verserait le poème du côté de la prose ou du vers³ : la dualité vers/prose ne préexisterait donc pas nécessairement à l'écriture du texte, et conséquemment, le poème en prose ne serait pas l'envers ou le refus du poème en vers, et vice-versa. Par

¹ *Le Biais des mots*, op.cit., « Vers ou prose », p. 97 : « D'une même origine, bord à bord, semblables et toutefois singuliers, d'un même sang comme frère et sœur, ayant mêmes moyens (voire !), usant des mêmes mots, vers et prose, au gré de leur différence, échantant leur qualités par-dessus une frontière mouvante, indécise, toujours présente, éprouvée plutôt que reconnue ».

² « Vers ou prose », *Ibidem*, p. 98.

³ C'est également l'idée de Michel Deguy : le poème est « le lieu de cette hésitation et s'inscrit tantôt en prose tantôt en vers. Le texte est le (pro-)gramme de cette hésitation constitutive » (*Aux heures d'affluence : poèmes et prose*. Paris : Seuil, 1993, p. 22).

ailleurs, le poète a insisté sur la coupure⁴ entre le vers et la prose moins en termes de « moyens » ou de « qualités »⁵ qu'en termes de « registres⁶ ». La notion de registre relevant d'une appréhension personnelle difficile à évaluer précisément, elle ne sera pas retenue comme une entrée, en revanche, elle sera autant que possible explicitée. Quant aux notions de genre et de forme, elles supposent peu ou prou une binarité essentialiste qui ne convient pas à la démarche de l'auteur, à ses conceptions aussi bien qu'à ses pratiques de réécriture. Les phénomènes de concurrence* tendent plutôt à entrevoir vers et prose comme des polarités magnétiques échangeant et (re)généralisant diverses dynamiques textuelles attenantes à la fluidité et à la discontinuation. Dans « *Vers ou prose* », le poète évoque successivement le « besoin de subvertir la prose en la soumettant » aux « cadences » et aux « ruptures du vers » et le « pari d'amener le vers à la liberté, à la souplesse de la prose »⁷. En recourant au substantif concurrence ou à l'adjectif concurrentiel, il s'agit de tirer parti de l'ambiguïté notionnelle pour désigner une dynamique faite de tensions, de rivalités, mais aussi d'influences réciproques, et de participation concertée à la labilité poétique : la « frontière » entre vers et prose est, précise le poète, « mouvante, indéfinie, toujours présente, éprouvée plutôt que reconnue.⁸ ».

Graphiquement, certains énoncés brefs et blanchis peuvent mettre à mal, plus ou moins ponctuellement, la démarcation entre vers et prose. Mais, dans son ensemble, l'allure textuelle polarise le poème du côté de la prose ou des vers. Partant, la distinction demeure, non seulement pertinente, mais absolument incontournable pour interroger l'écriture poétique de Pierre Chappuis. Néanmoins, il n'y a pas lieu de se désintéresser de l'agacement d'un Henri Meschonnic⁹ ou d'un James Sacré par exemple :

⁴ *Le Biais des mots, op.cit.*, « *Vers ou prose* », p. 97 : « Quelle assurance là-dessus, autre que de voir la langue irrémédiablement coupée en deux, et l'impossibilité pour la poésie déboussolée de se ranger nettement d'un côté ou de l'autre ».

⁵ *Ibidem*, respectivement p. 98 et p. 97.

⁶ Dans « *Vers ou prose* » (*Ibidem*, p. 98), Pierre Chappuis choisit pour titre « *Les registres de la prose* » après avoir questionné leur sororité et leur antagonisme. La formulation n'implique pas que la prose soit pour le poète un « registre » mais plutôt que le déploiement en prose ou vers s'apparente à une exploration de registres différents. L'entretien entre Pierre Chappuis et Arnaud Buchs dans la revue *Europe* (n°1017-1018 / Janvier-Février 2014) corrobore cette hypothèse : évoquant successivement la prose et le vers, le poète note qu'il n'existe pas de « supériorité d'un registre sur l'autre », puis que « la rencontre des deux registres, vers étalés ou prose en débris, elle est et demeure occasionnelle (*Éboulis* et *Dans la foulée*), étrangère à une quelconque idée de transgression. » (p. 292).

⁷ *Le Biais des mots, op.cit.*, « *Vers ou prose* », p. 97.

⁸ *Ibidem*, p. 97.

⁹ Le formalisme comme manière de questionner le texte poétique est dénoncé avec véhémence par Henri Meschonnic, notamment dans *Célébration de la poésie*. Lagrasse : Verdier, 2006.

On se demande bien pourquoi des gens, écrivains, critiques ou quidams, s'obstinent encore à vouloir penser ce que serait la différence entre prose et poésie. [...] La question de la différence entre prose et vers, une différence qui tend à s'effacer dès qu'on la pense un peu, n'est pas pertinente (faudra-t-il le répéter longtemps ?) pour essayer de préciser ce qu'est la poésie.¹⁰

L'analyse des phénomènes de concurrence et de côtoiement entre vers et prose n'a pas d'emblée vocation à définir ce que serait l'essence de la poésie, cependant l'allure concurrente du vers et de la prose, du point de vue graphique, du point de vue du déploiement discursif, ou du déploiement du recueil, spécifie le « phrasé¹¹ » (Bernadet) de la poésie chappuisienne.

La difficulté de notre démarche est double. Si l'« antagonisme » est affirmé par le poète comme étant labile mais indubitable et infrangible, il s'agit de se détacher d'une logique de scission binaire pour envisager notamment des manières d'« hybridation » poétique (Michel Collot¹²). La poétique de la labilité se meut sur l'extrême pointe d'une matière verbale ductile, certains poèmes semblent prêts à changer d'allure d'une page à l'autre, mais aussi d'un ponctème (le point, le blanc) à l'autre. La textualité poétique chappuisienne est aventureuse, tel est le « poème libre » selon Meschonnic¹³ ; elle se constitue de va-et-vient entre segments textuels blanchis et compacité des énoncés, entre l'allure scintillante et fulgurante du vers et les allures fluides ou morcelées de la phrase de prose. Dans tous les cas, le mouvement textuel maintient vive la tension entre la forme et l'informe¹⁴, il fraye la voie du poème parce que chacun de ses mouvements déplace l'allure précédemment prise. À cet égard, deux remarques s'imposent. La première est que la tension entre ordre et désordre est historiquement révélée par le poème en prose¹⁵, mais dans la poétique chappuisienne, elle ne lui est pas spécifique. La seconde observation rejoint la pensée de Meschonnic : « Il ne peut plus jamais y avoir la polarité fermée de la prose et du vers, du poème en prose et du vers

¹⁰ Sacré, James, *Broussailles de prose et de vers : où se trouve pris le mot paysage*. Bussy-le-Repos : L'Obsidiane, Collection Vif d'enclume, 4, 2006, p. 13.

¹¹ Bernadet, Arnaud, *La phrase continuée. Variations sur un trope théorique*, op. cit., p. 13.

¹² Michel Collot étudie ce qu'il appelle « L'hybridation de la prose dans la poésie française contemporaine » (Dupouy, Christine (dir.), *La poésie entre vers et prose*. Tours : Presses Universitaires François Rabelais, 2016, pp. 261-273) et souligne deux tendances qui concernent aussi Pierre Chappuis, celle qui « consiste à tirer le vers du côté de la prose et celle qui tend à faire des vers avec de la prose¹² » (p. 266). Le terme est également employé par Michel Sandras dans *Idées de la poésie, idées de la prose*. Paris : Classiques Garnier, 2016.

¹³ Meschonnic, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage* op. cit., chapitre XII, « Non le vers libre, mais le poème libre ».

¹⁴ La question de la forme et de l'informe travaille profondément l'écriture de Pierre Chappuis. Entre la forme figée et l'informe tendu vers une polarité quelconque, la textualité ouvre sur un champ énergétique et respiratoire. Dans *Battre le briquet précédé de Ligatures*. (op. cit., p. 74), le poète réfléchit à la lettre de Rimbaud à Paul Demeny (du 15 mai 1871) : « Si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe » (Rimbaud) : l'impossible, sauf à admettre que s'exprime ainsi (« trouver une langue ») le refus des formes établies et reconnues. ».

¹⁵ Bernard, Suzanne, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris : Nizet, 1988. L'autrice souligne (p. 463) la tension anti-ordre dans l'émergence du poème en prose.

libre¹⁶». La textualité ne se reconnaît plus comme formalisation, mais comme type de configuration quand elle est mise en jeu par des tensions labiles entre ordre et désordre, entre la forme et l'informe. Si le texte instaure une forme, celle-ci n'est que la trace d'une allure*, la poésie restant, pour Pierre Chappuis toujours au-delà¹⁷ :

Comment parler de la poésie – impalpable, insaisissable, toujours au-delà – en dehors du poème, par définition pris par une forme ? Plus justement, ne serait-ce pas, troublant point d'interrogation, la forme elle-même dans ce qu'elle a d'impondérable, n'est-ce pas cela même qui a chanceusement trouvé à s'organiser qui seul peut susciter (chez autrui) une émotion d'une nature et d'une intensité peut-être comparables (nul n'en saurait juger) à l'émotion originelle ?¹⁸

Le poète envisage la forme comme un aboutissement et donc comme un figement du texte, alors même qu'il veut privilégier les relations entre des « morceaux liés à distance », « sujets à divers parcours » et faisant « écho au travail d'élaboration lui-même »¹⁹. Le poème prétend donc ménager des rapports poïétiques, des espacements et des dispositions textuelles correspondant (sans les mimer, ni les représenter) aux gestes de *faisance*²⁰. Ceci explique que « la recherche formelle » engage l'émotion poétique²¹ sans être « une fin en soi »²². Finalement, il faudra déterminer en quoi la concurrence vers/prose concerne la poïétique entendue comme une émotion esthétique et comme désir²³.

La concurrence d'allure ne concerne pas seulement l'énoncé bref qui, dans le poème en prose, rappelle le vers. La mobilité d'allure des composants textuels (mot(s) blanchi(s), phrases elliptiques et blanchies, rubans²⁴ textuels largement espacés, compacité de phrases-paragraphes ou de blocs paragraphes²⁵, allure strophique²⁶ des groupements de vers,

¹⁶ Meschonnic, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 614.

¹⁷ C'est ce même constat qui conduit Henri Meschonnic à vouloir « défendre le poème » contre « la poésie », à distinguer l'« activité » et le « produit » pour échapper à toute essentialisation paradoxale de la poésie comme modèle (à entendre dans le sens d'idéal et de patron formel) « inconnaissable » (*Célébration de la poésie*, op. cit., p. 22, 23 et 35).

¹⁸ *Le Biais des mots*, op.cit., p. 80.

¹⁹ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., p. 108.

²⁰ Cloutier, Cécile, « La « *faisance* » du poème selon Poïétique de Valéry », *Æ. Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique*, vol.5, 2000. Disponible à l'adresse suivante : https://www.uqtr.ca/AE/Vol_5/Cloutier/Cloutier.htm#top

²¹ Pierre Chappuis et Pierre Reverdy s'accordent à cette idée, le second expliquant que « Cette émotion appelée poésie » est le « passage de l'émotion brute, confusément sensible ou morale, au plan esthétique où [...] elle s'allège de son poids de terre et de chair, s'épure de telle sorte qu'elle devient, de souffrance pesante du cœur, jouissance ineffable d'esprit, c'est ça la poésie » (Reverdy, Pierre. *Œuvres complètes, tome II*, op. cit., p. 1294).

²² Chappuis, Pierre, Buchs, Arnaud, « La *présence et l'instant* », in *Europe*, n°1017-1018 / Janvier-Février 2014, p. 292. L'auteur explique l'influence de Reverdy sur son écriture, insistant sur le fait que le poème est « le terme d'un mouvement de l'âme » (*Le Gant de crin*) plus que le résultat d'une « recherche formelle ».

²³ Dans « *L'infini esthétique* » (1934) (*Œuvres. Tome II*, op. cit., p. 1344), Paul Valéry place l'esthétique du côté de l'infini dans la mesure où l'art vise à « produire l'univers de la résonance sensible ». La résonance esthétique étant infinie contrairement aux sensations et émotions (à l'esthésie). L'auteur note encore que la poïétique esthétique est une incessante relance du désir.

²⁴ Nous reviendrons ultérieurement sur le choix de ce substantif.

²⁵ Cette disposition concerne l'ensemble du recueil *Distance aveugle* ainsi que certaines pages d'autres livres.

espacement au cœur des unités intermédiaires) ont par exemple amené Jacques Geninasca²⁷ à convoquer la notion de verset à propos du recueil *D'un pas suspendu* ; Sylviane Dupuis²⁸ a hésité entre ligne et verset au sujet du poème « *Champ de maïs* » (*Éboulis et autres poèmes*). Quant à Antonio Rodriguez, il rapproche les recueils *Éboulis et autres poèmes* et *Décalages* à cause de leur tension commune aux « vers courts, saccadés²⁹ ». Par ailleurs, Michel Collot reprend au poète le terme d'« îlot »³⁰ pour évoquer le recueil *Décalages* tandis que S. Dupuis conserve celui de vers³¹. À propos de deux extraits des poèmes « *Pommier impudique* » et « *Ligne mouvante* » du recueil *Dans la Foulée*, A. Rodriguez privilégie le terme de vers³² mais insiste plus largement sur le caractère mouvant de la disposition des « vers » d'une publication à l'autre³³. Dans « *Une Poétique de l'entre-deux*³⁴ », S. Dupuis s'attache justement à cette « tension entre prose et vers » au cœur des recueils comme dans l'œuvre du poète en général. Plus qu'indécision ou imprécision, ces différences tiennent à l'importance respectivement accordée à la disposition sur la page, au morcellement et à l'ouverture phrastique : la clôture de la phrase est fréquemment contestée en dépit du point, que les poèmes soient polarisés par la prose ou par le vers. Dans son élan, la phrase déborde, enjambe les frontières syntaxico-sémantiques et graphiques du point³⁵, de la ligne, comme de toute unité poétique ayant l'allure du paragraphe, du verset ou de la strophe. L'allure poétique

²⁶ Au cours de son entretien avec Arnaud Buchs, Pierre Chappuis caractérise le vers, le poème en vers, et note : « Mots cependant cherchant tant bien que mal à s'ordonner en vers, en strophes mêmes, en dépit du manque qu'ils portent en eux. » (Chappuis, Pierre, Buchs, Arnaud, « *La présence et l'instant* », in *Europe*, n°1017-1018 / Janvier-Février 2014, p. 291).

²⁷ En 1999, dans l'article « *Un ravissement totalement aveugle* » du numéro 3-4 de *La Revue de Belles-Lettres* (p. 69-79), J. Geninasca (1930-2010, théoricien sémioticien suisse, co-fondateur de l'Association internationale de sémiotique en 1969 avec Greimas, Lévi-Strauss, Jakobson, Benveniste et Julia Kristeva et auteur d'études sur Baudelaire, Rimbaud, Pierre Reverdy, Saint-John Perse et René Char) parle de versets pour le recueil *D'un pas suspendu*. Par contre, cette même année 1999, dans la revue *La Sape* (n° 52-53), l'auteur emploie au sujet du même poème le terme de strophe (« *Chercher en tout une distance juste* », p. 56).

²⁸ Dupuis, Sylviane, « *Une Poétique de l'entre-deux* », in A. Buchs (dir.) ; A. Lüthi (dir.), *Présences de Pierre Chappuis*, op. cit., p. 37 : « entre les lignes – ou les versets –, ».

²⁹ Rodriguez, Antonio, « *Suivre la foulée. L'abouti, l'inachevé chez Pierre Chappuis* », in *Présences de Pierre Chappuis*, op. cit., p. 21.

³⁰ Dans « *Un carnet de débris* » (*La Sape*, n°52-53, 1999, p. 51) à propos d'un extrait du recueil *Décalages* (que nous associerons aux vers).

³¹ Dupuis, Sylviane, « *Une Poétique de l'entre-deux* », in A. Buchs (dir.) ; A. Lüthi (dir.), *Présences de Pierre Chappuis*, op. cit., p. 35.

³² Dans l'article « *Suivre la foulée. L'abouti, l'inachevé chez Pierre Chappuis* » in *Présences de Pierre Chappuis*, op. cit., pages 21 et 23), à propos de deux extraits des poèmes « *Pommier impudique* » et « *Ligne mouvante* » du recueil *Dans la foulée*.

³³ Sont comparées les trois éditions de *Dans la foulée* en 1970 (Lausanne : Galerie Mélissa), 1996 (Moudon : Éditions Empreintes) et 2007 (Paris : José Corti).

³⁴ Dupuis, Sylviane, « *Une Poétique de l'entre-deux* », in A. Buchs (dir.) ; A. Lüthi (dir.), *Présences de Pierre Chappuis*, op. cit., pp. 27-50.

³⁵ Dans l'article intitulé « *Énoncés fragmentés et système ponctuant : l'exemple de Pierre Chappuis* » (dans *Le Discours et la langue*, n° 3, 2001, pp. 138-158), Isabelle Chol analyse le poème « *Fuyant...* » (extrait de *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, op. cit., pp. 57-58) et note que « le point isole aussi des syntagmes qui forment ensemble une phrase ».

engage avant tout des rapports entre compacité, resserrement et espacement de syntagmes : des forces centrifuges ou centripètes participent pleinement du déploiement textuel, de sa « mise en équilibre³⁶ » sur la page.

Pour Pierre Chappuis, la concurrence entre vers et prose se rapporte au double « besoin » d'« étarquer l'énoncé en prose pour qu'il concurrence le vers, et de conférer aux vers la souple fluidité de la prose³⁷. Si l'enjambement permet aux vers de rivaliser avec la ductilité phrastique de la prose, dans les poèmes en prose, l'enjambée* concurrence l'enjambement qui spécifie le vers selon Jean-Claude Milner³⁸. À la concurrence entre l'enjambée et l'enjambement, s'ajoute également le tressage des unités textuelles entre elles. Reste que la notion d'enjambée est cruciale à la fois pour rendre compte du travail de subversion des effets de l'enjambement dans les vers, et pour analyser l'allure du déploiement textuel en prose. L'enjambée est cette manière d'ouverture, d'« infinitisation de la phrase³⁹ » (Jenny), qui conteste le point ainsi que les plus larges ponctèmes blancs, et qui a pour effet de démarquer les frontières entre les unités syntaxiques, rythmiques et prosodiques. Parallèlement, note Jan Baetens, « là où il y a aujourd'hui enjambement, la ligne tend à se reconstituer en vers »⁴⁰.

La labilité poétique procède de l'allure par enjambées ; autrement dit, l'enjambée est le processus permettant de préciser comment les poèmes trouvent leur tenue au cœur même des tensions entre les polarités du vers et de la prose. Et c'est aussi au regard de cette allure par enjambées que nous chercherons à préciser en quoi la notion de verset est intéressante tout en restant insuffisante pour expliquer l'instabilité des diverses composantes textuelles : le verset interroge la discontinuité, l'ouverture et la respiration textuelles, il a été défini comme une « forme intermédiaire entre le vers libre et le poème en prose⁴¹ » (Szilagy) ou encore comme une manière de « "démesurer" tant le vers que la prose⁴² » (Conort).

³⁶ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., p. 109.

³⁷ *Le Biais des mots*, op.cit., « Vers ou prose », pp. 97-98.

³⁸ Milner, Jean-Claude, « Réflexions sur le fonctionnement du vers français », *Ordres et raisons de langue*, Paris : Éditions du Seuil, 1982, p. 300 : « Il y a vers dans une langue, dès qu'il est possible d'insérer des limites phonologiques sans avoir égard à la structure syntaxique. [...] En bref, il y a vers dès qu'il y a possibilité d'enjambement ».

³⁹ Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, op. cit., p. 205.

⁴⁰ Jan Baetens, « A. R. Ammons et la question de l'enjambement » dans *Formes poétiques contemporaines*, n° 1, 2003, p. 309.

⁴¹ Szilagy, Ildikó, « « Le verset : entre le vers et le paragraphe », in *Études littéraires*, Volume 39, n° 1, 2007, p. 93.

⁴² Conort, Benoît, « Si verset il y a... », in *Études littéraires*, n° 391, 2007, p. 145. Pour Benoît Conort, le verset est avant tout un « travail de « dé tissage » des autres formes, une proposition d'incomplétude, un inachèvement formel qui interdirait les systèmes jusqu'ici analysés, vers, prose, vers libre. Tout ce qui vient contrarier les formes établies linéaires, tant de la prose que du vers, devient verset. Le verset se définit comme une forme « perturbante ». ».

Le choix des notions d'allure et d'enjambée pour interroger les phénomènes de concurrence vers/prose tient premièrement au fait que l'enjambée se situe au cœur des tensions entre continuité et discontinuité, entre fragmentation informelle et forme. Dans *Le poétique est pervers*⁴³, Fabien Vallos cherche à penser la mesure comme un lien, comme un franchissement. Pour ce faire, l'auteur rappelle que le grec *peras* engage l'idée de mesure au sens d'accomplir la limite depuis l'autre côté. Dans cette perspective, la limite est dynamique et devient effective non pas tant là où quelque chose cesse (avec le point, avec le ponctème blanc) que là où la textualité (re)commence. C'est en ce sens que l'enjambée fait et défait la mesure : l'unité poétique est syntaxiquement et graphiquement lisible bien que mise à mal par le franchissement de ses frontières. L'enjambée marque bien des points limites mais libère l'entre-deux pas : l'écart est incommensurable, il est aléatoire dans le mouvement textuel et peut être rapporté à la démarche déroutante du poète, qu'il s'agisse d'une traversée kinesthésique ou sensible. En outre, l'enjambée ne se révèle et ne s'appréhende qu'à partir d'un mouvement de retournement, manière de *versura**. D'ailleurs, Pierre Chappuis évoque la figure du poète-marcheur qui, par moments, « profite » d'« une pause [...] pour apprécier le chemin parcouru »⁴⁴. Le débord, la démesure de la phrase⁴⁵ qui enjambe ses frontières, qui se projette graphiquement par delà le « sas » du point et de la ponctuation blanche, et qui crée une hésitation entre le son et le sens (tel est l'un des critères proposés par Giorgio Agamben⁴⁶ pour définir l'enjambement et son allure originelle boustrophédique) n'est donc pas le propre du poème en vers. En revanche, l'allure par enjambées est le principe premier d'une forme sans finalité, d'un déplacement textuel qui emprunte à la marche comme aux soubresauts intérieurs et qui doit être envisagé sous l'angle de son déroulement, plutôt que sous l'angle perfectif de son achèvement. Si cette allure ne définit pas la poésie en général, elle semble bien être le propre de l'écriture de la poésie pour Pierre Chappuis. En effet, l'enjambée

⁴³ Vallos, Fabien, *Le poétique est pervers*. Paris : Éd. Mix, 2007. Bien que l'approche de l'auteur ne soit absolument pas littéraire, nous nous inspirons de sa réflexion sur la limite et la mesure.

⁴⁴ *Le Biais des mots, op.cit.*, texte liminaire, [p. 5].

⁴⁵ Bien que les critères graphique et sémantique soient contestés par l'écriture poétique, « La phrase est l'unité de discours. Nous en trouvons confirmation dans les modalités dont la phrase est susceptible : on reconnaît partout qu'il y a des propositions assertives, des propositions interrogatives, des propositions impératives, distinguées par des traits spécifiques de syntaxe et de grammaire, tout en reposant sur la prédication. » (Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, I. Paris : Gallimard, 1966, p. 130).

⁴⁶ Agamben, Giorgio, *Idée de la prose*. Traduit de l'italien par Gérard Macé. Paris : Christian Bourgeois, 1998, p. 24 : « La versura [...] constitue [...] le noyau du vers, est un geste ambigu, tourné à la fois en arrière (versus) et en avant (pro-versa). Ce suspens, cette sublime hésitation entre le son et le sens, voilà l'héritage poétique que la pensée se doit d'assumer jusqu'au bout. ».

poétique ne caractérise ni les « Notes et notations » des essais, malgré d'évidents « affleurements entre prose et poésie »⁴⁷, ni les « proses » de *Muettes émergences*.

Considérant d'abord les poèmes-pages, c'est-à-dire les poèmes, en vers ou en prose, dont l'espacement fonctionne par rapport à la page, trois paliers d'analyse s'imposent pour étudier les phénomènes de concurrence : celui de la page que travaille le déploiement du poème en prose, celui de la ligne sur laquelle se suspend l'énoncé blanchi sur trois côtés, et enfin celui du ponctème blanc interlinéaire où se joue l'enjambée. À cet égard, les poèmes-pages en prose et en vers seront mis en regard. Quant aux poèmes longs composés de rubans largement espacés de ponctèmes blancs, ils constituent le second champ d'observation : la disposition graphique, l'allure labile de ces rubans et leur jonction par enjambée créent des zones de frottements entre le paragraphe, le vers libre, et le verset. Enfin, certains recueils étant structurés par le « bord à bord »⁴⁸ entre vers et prose, nous déterminerons les enjeux propres à ce type de mise en concurrence.

II-1. Phénomènes de concurrence dans les poèmes-pages

Les recueils de poèmes-pages en vers sont *Décalages*, *Pleines marges*, *Mon Murmure*, *mon souffle*, *Comme un léger sommeil* et *Entailles* ; les poèmes en prose coiffés par un titre et enveloppés par la page concernent les recueils *Distance aveugle*, *D'un pas suspendu*, *À portée de la voix*⁴⁹, ainsi que le « groupe de poèmes en prose intitulé *L'envers des mots*⁵⁰ » dans le recueil éponyme. Du fait de leur compacité, les poèmes-pages de *Distance aveugle* n'engagent pas d'occurrences concurrentielles : c'est donc au regard de tous les autres recueils que seront analysés les phénomènes de concurrence vers/prose. Chacun d'eux ne comprend qu'un seul paragraphe avec alinéa et se déploie entre quatre et quatorze lignes. Une spécificité distingue les poèmes de « (*l'envers des mots*) » dans le recueil *Comme un léger sommeil*. Dans l'édition de 2009⁵¹, les paragraphes ne sont pas marqués par l'alinéa, mais les quelques

⁴⁷ Lüthi, Ariane, « Notes et notations – affleurements entre prose et poésie », in *Présences de Pierre Chappuis*, *op. cit.*, pp. 101-113.

⁴⁸ *Le Biais des mots*, *op. cit.*, p. 97.

⁴⁹ Dans ce recueil, un seul poème fait exception. Il s'agit de « *Lointain* » qui se développe sur deux pages (*À portée de la voix*, *op. cit.*, pp. 28-29).

⁵⁰ Tels sont les mots de Pierre Chappuis sur la quatrième de couverture du livre *Comme un léger sommeil*, *op. cit.*

⁵¹ En 2009, chez l'éditeur José Corti.

textes republiés par la suite dans le livre *De l'un à l'autre*⁵² se caractérisent par un retrait typographique au début de chaque composante textuelle. Notons toutefois que cette modification des textes intéresse aussi l'un des poèmes composés de rubans et intitulé « *Une ombre, un soleil négatif...* »⁵³ (*Soustrait au temps*). La concurrence peut donc aussi se situer dans le cadre de la réécriture et de la republication, et nous y reviendrons à propos.

La variabilité du déploiement des différents poèmes rappelle justement celle de la textualité des vers qui s'assemblent en deux ou trois strophes ou bien s'espacent de manière aléatoire sur la page⁵⁴. D'une page à l'autre, ce sont donc d'abord « les volumes [qui] parlent⁵⁵ » : les contrastes entre espacement et resserrement des énoncés manifestent des cinétiques toujours distinctes et qui par là-même font reconnaître leur auteur. Très majoritairement, les poèmes-pages sont composés de deux ou trois unités-phrases, ou de deux ou trois unités intermédiaires. Le cadre enveloppant de la page est donc tirailé par des cinétiques d'espacements ou de compacités textuelles travaillant la prose, et informant l'allure du texte. Comme polarisée par le papillotement des poèmes en vers, la textualité de la prose se délace, parfois se déchire, donnant l'idée d'une traversée dans l'invisible maillage de la page blanche. C'est sans doute pourquoi J. Geninasca⁵⁶ a utilisé le terme de verset à propos du poème « *Provisoirement* »⁵⁷, soulignant par là l'étroite cohésion des trois énoncés qui se font « suite » malgré l'absence de linéarité discursive : le « ravissement » du dernier « verset » embrassant selon lui l'ensemble des précédentes transformations et des écarts entre les notations perceptives et mythiques et entre les modalités énonciatives. L'intérêt majeur de cette approche est d'interroger tout à la fois la labilité et la complexité de la trame poétique. En revanche, dans ce poème comme dans nombre de ceux qui composent le livre, il n'existe pas de parallélismes internes entre des cellules métriques impliquant un principe de

⁵² *De l'un à l'autre, op.cit.*. Les titres des textes concernés sont « *Midi en février* » (*De l'un à l'autre*, p. 192 ; *Comme un léger sommeil, op. cit.*, p. 47), « *À contre-jour* » (*De l'un à l'autre*, p. 193 ; *Comme un léger sommeil*, p. 38) et « *Un espace intérieur* » (*De l'un à l'autre*, p. 194 ; *Comme un léger sommeil*, p. 40). Le déploiement du second poème est le seul à avoir été modifié : les deuxième et troisième phrases comprises au sein de la première unité intermédiaire dans *Comme un léger sommeil* viennent constituer une deuxième unité textuelle dans *De l'un à l'autre*.

⁵³ Le titre apparaît dans *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps, op.cit.*, pp. 27-29 ; en revanche, le poème (avec alinéas) n'a plus son titre dans *De l'un à l'autre, op.cit.*, pp. 163-164.

⁵⁴ Nous ne réduisons pas pour autant le poème en prose au modèle musical ou à sa « respiration strophique » (Morier, Henri, « Prose cadencée, prose poétique et poème en prose », dans *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 4^e édition revue et augmentée. Paris : Presses Universitaires de France, 1989, p. 944).

⁵⁵ *De l'un à l'autre, op.cit.*, « *Autour, l'espace vide...* », p. 126.

⁵⁶ Geninasca, Jacques, « *Un ravissement totalement aveugle* » dans *La Revue de Belles-Lettres*, n° 3-4, 1999, p. 74.

⁵⁷ *D'un pas suspendu, op.cit.*, p. 19.

récurtivité inhérent aux versets selon Carla Van den Bergh⁵⁸, pas plus que de traits stylistiques attenants aux discours encomiastiques ou bibliques. Chacun des énoncés blanchis se distingue, tendant vers une certaine autonomie à l'instar des versets, mais le cadrage d'ensemble l'emporte : la page est l'unité graphique, le titre la surplombe, polarisant le texte du côté du poème en prose. Or, si Carla Van den Bergh postule l'existence de poèmes en prose en versets⁵⁹, elle insiste aussi sur le fait que le verset s'inscrit alors dans la logique de la « série »⁶⁰, ce qui n'est pas le cas des deux ou trois unités textuelles composant les poèmes-pages des recueils chappuisiens.

Spécificités des poèmes-pages polarisés par la prose

La notion de polarisation permet d'éviter le double écueil de l'impossible détermination formelle, comme celui de la détermination de « classe » de textes⁶¹. Par certains aspects de leur composition ou de leur déploiement, les poèmes-pages des recueils en prose⁶² *D'un pas suspendu*, *À portée de la voix* et de la section « (*l'envers des mots*) » rappellent des dispositions remarquables dans les poèmes-pages en vers. De fait, la textualité des poèmes s'équilibre le plus souvent autour de deux ou trois composantes. Une composante correspond, soit à une unité minimale développant elle-même une, parfois deux phrases, soit à une unité intermédiaire, embrassant elle-même deux unités minimales démarquées par le retour à la ligne et l'alinéa. Quels que soient les rapports entre compacité et délaçage des unités textuelles, la page garantit une organicité, une cohésion textuelle bien plus resserrée⁶³ que dans les poèmes longs, disposés en rubans, et dont la textualité fonctionne par sutures à distance. L'organicité⁶⁴ qui polarise les poèmes-pages du côté du poème en prose est donc

⁵⁸ Notion développée dans la thèse intitulée, *Le verset dans la poésie française des XIX^e et XX^e siècles : naissance et développement d'une forme*. Thèse de doctorat, Paris, Université Paris IV – Sorbonne, 2007, p. 45.

⁵⁹ Van den Bergh, Carla, « Le poème en prose en versets », *Questions de style*, n° 4, 2007, p. 103.

⁶⁰ L'agencement de poèmes en suite musicale (1.2) n'a aucun rapport avec l'agencement des unités textuelles en « série ».

⁶¹ Pour Michel Sandras, cette perspective est notamment due aux travaux de Suzanne Bernard et à la parution de sa thèse, *Le Poème en prose, de Baudelaire à nos jours*, 1959 (Sandras, Michel, « *Le poème en prose* », in Jarrety, Michel (dir.), *Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours*. Paris : Presses Universitaires de France, 2001, p. 611).

⁶² Pierre Chappuis les présente comme tels sur la quatrième de couverture de *Comme un léger sommeil*.

⁶³ Le resserrement renforce les relations méso-textuelles entre les unités composant le poème-page, en les rendant plus visibles, ou bien moins tributaires de la mémoire du lecteur. (La notion d'unité méso-textuelle est proposée par Jean-Michel Adam dans l'article « *Le paragraphe : unité transphrastique et palier mésotextuel d'analyse* », in Monte, Michèle, Thonnerieux, Stéphanie, Wahl, Philippe (dir.), *Stylistique et méthode. Quels paliers de pertinence textuels ?* Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2018, pp. 229-244. Elle consiste à considérer une unité dans ses relations micro et macrotextuelles selon une double perspective, vers l'amont et vers l'aval.

⁶⁴ Suzanne Bernard affirme que le poème en prose manifeste, rend visible, « une volonté consciente d'organisation en poème », en un « tout organique » (dans *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*.

cruciale parce qu'elle configure les phénomènes concurrentiels entre les allures du vers et de la prose. Quant à l'idée de ligne, tendue entre autonomie et reliement aux autres composantes textuelles, elle induit des zones de frottements autour de l'enjambement.

Mais avant de développer ces aspects, précisons ce qui peut déterminer l'allure des poèmes-pages constitués d'une seule unité. La comparaison des deux occurrences suivantes nous permettra de révéler deux fonctionnements typiques de l'allure du poème en prose.

HEUREUSEMENT	PREMIÈRE HEURE
S'infiltrèrent dans la chambre, entre les lourds volets de bois plein (<i>heureusement</i>), des rais de lumière précis, affilés et, de l'une à l'autre fenêtre (<i>heureusement</i>), les bruits montés du chantier voisin par intervalles. ⁶⁵	Soufflée dans les combes est la poudre de l'aurore ; les cimes déjà mordent dans le plein jour. ⁶⁶

Le poème gauche rappelle le poème en prose rimbaldien⁶⁷, évoquant l'éclairement, la fugacité d'une réjouissance, et entrelaçant de manière compacte différents fils textuels⁶⁸. Le titre « *Heureusement* » signale et en même temps questionne l'organicité polyphonique du texte : il embrasse des notations perceptives tendues vers l'immédiateté de l'instant et des indications parenthétiques témoignant d'une certaine prise de distance appréciative. Les énoncés parenthétiques désordonnent mais ponctuent le texte et, par leur effet de résonance avec le titre, ils tournent d'emblée le poème vers l'organicité poétique. Parallèlement, l'allégresse affirmée dès le titre colore des notations perceptives qui sans cela resteraient triviales, banales. Pour ces raisons, le texte verse indéniablement du côté du poème en prose. En revanche, la brièveté de « *Première heure* » interroge davantage. L'unique phrase pourtant conquiert une forme d'autonomie parce que son dépliement binaire coïncide avec une sorte de repliement sur une illumination émerveillée, sur l'instant de la « [p]remière heure ». Le point-virgule articule l'illumination du contrebas à celle des hauteurs des « cimes » : il replie et déplie la phrase, à l'image du repli de terrain, de la vallée encaissée qu'est la combe ; il accole ce qui est advenu à une réjouissance à venir. De ce déploiement autour du point-virgule dépend la tenue du poème, son équilibrage fugace au cœur de la « [p]remière heure » qui

Paris : Nizet, 1988, p. 14). N. Vincent-Munnia se rapporte aux origines du poème en prose pour le définir comme un « texte poétique court, autonome et autotélique » (dans Vincent-Munnia, Nathalie, Bernard-Griffiths, Simone, Pickering, Robert (dir.), *Aux origines du poème en prose français*. Paris : Honoré Champion, 2003, p. 445). Si nous préférons l'idée d'organicité, c'est parce que les poèmes chappuisiens, sans perdre leur autonomie, trouvent aussi à s'inscrire dans des ensembles duals.

⁶⁵ *À portée de la voix*, op.cit., p. 37.

⁶⁶ *D'un pas suspendu*, op.cit., p. 23.

⁶⁷ La brièveté du poème peut faire penser à « *Fête d'hiver* », et s'il n'y a pas ici l'idée d'une superposition des paysages, le tiraillement parenthétique met en jeu un décalage, une distance entre différentes strates d'intériorité.

⁶⁸ Les tirets rimbaldiens, plus abrupts, sont ici concurrencés par le souple affleurement des parenthèses.

n'illumine que la moitié de la montagne. Mais l'équilibrage poétique⁶⁹ donne surtout à reconnaître sa précarité : l'allure graphique dessine une trace textuelle presque avalée, « [s]oufflée » par la blancheur de la page, par l'émotion ou l'absentement du locuteur. Pour autant, envisagée en elle-même, la textualité verse-t-elle plus du côté du poème en prose que du côté du fragment aphoristique ou bien confine-t-elle davantage à l'allure du vers libre isolé ? Pour paraphraser et nuancer le propos de l'auteur, ce n'est pas tant « la page blanche seule » que le recueil qui, pour ce type d'occurrences, tranche entre vers et prose⁷⁰.

Mais les poèmes-pages de trois à six lignes sont peu nombreux⁷¹. Les phénomènes de concurrence entre vers et prose tiennent plus fréquemment aux dynamiques de déploiement textuel, aux espacements que la page a vocation à resserrer, presque à ordonner à la manière reverdyenne⁷². Deux zones de tensions et de frottements restent à analyser, au niveau de l'énoncé blanchi sur la ligne, puis autour de la poétique⁷³ de l'enjambée.

1.1. Les phénomènes de concurrence vers/prose dus à la brièveté de l'unité phrastique sur la ligne

Si, comme le note Giorgio Agamben, le « blanc mallarméen » « annexe la prose au champ du poème » et si le blanc est « pour le vers une condition nécessaire et suffisante »⁷⁴, comment caractériser ces phrases blanchies*, comportant souvent moins de dix syllabes et occupant moins de la moitié de la ligne⁷⁵, qui se déposent à peine dans les recueils en vers ou

⁶⁹ Aux sens reverdyen, la syntaxe n'étant pas un « moule » mais « une disposition de mots – et une disposition typographique adéquate et légitime » (*Œuvres complètes*. Tome I, *Ibidem*, pp. 500-501), et au sens valéryen, le poème étant comme soufflé dans son essor, dans sa faisance : il est « abouti et l'inachevé » (Rodriguez, Antonio, « Suivre la foulée. L'abouti et l'inachevé chez Pierre Chappuis », in *Présences de Pierre Chappuis*, *op.cit.*, pp. 19-26).

⁷⁰ Dans *Le Biais des mots* (*op. cit.*, p. 97), le poète se demande : « Comme frère et sœur, encore, dans leur antagonisme quand ils entrent en concurrence à armes égales, vers et prose n'inscrivent pas et ne sauraient inscrire leur trace d'une même plume. En dernier lieu (angoisse de l'attente), la page blanche seule tranchera, ou quelle instance qu'elle dissimulerait ? »

⁷¹ Tels « *Comme hier* », « *Le sens de la marche* », « *Heureusement* », « *Mélèzes* », « *Sourdine* », « *Dans le bleu* » (*D'un pas suspendu*, *op.cit.*, pages 18, 20, 37, 55, 56 et 65) et « *Sans ornières* » (*À portée de la voix*, *op.cit.*, p. 11).

⁷² Dans son article intitulé « Constat du discontinu, pratique de la discontinuité dans l'œuvre poétique de Pierre Reverdy » (in Chol, Isabelle (dir.), *Poétiques de la discontinuité, de 1870 à nos jours*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 327), I. Chol explique que pour le poète, la page donne forme, ordonne à l'épreuve du ressentiment d'un certain désordre.

⁷³ Toujours au sens d'une syntaxe œuvrant à une « disposition typographique adéquate et légitime » (Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes*. Tome I, *op. cit.*, « *Syntaxe* », pp. 500-501).

⁷⁴ Giorgio Agamben, *Idée de la prose*, *op. cit.*, p. 23. Notons que l'auteur développe des réflexions d'ordre général sur le vers mais que ses travaux portent essentiellement sur la poésie versifiée (avec une prédilection pour la poésie du Moyen Âge). Nous ne perdons pas de vue ce point déterminant, quand bien même nous discuterons son approche de l'enjambement.

⁷⁵ Si la métrique et le décompte des syllabes ne sont pas spontanément appréciables dans le cadre de poèmes en prose (Benoît de Cornulier a montré qu'ils ne le sont pas non plus dans le cadre du vers), l'approche graphique et

dans la section de poèmes polarisés par la prose (*D'un pas suspendu* et *À portée de voix* et « (*l'envers des mots*) ») ? En dépit de l'alinéa, le blanchiment de ces phrases crée une concurrence visuelle avec l'allure des vers dans les poèmes de Pierre Chappuis. Leur structure elliptique, due à l'absence de déterminant, de pivot actantiel et à une syntaxe nominale, rivalise avec celle des vers étarqués du poète. Ce phénomène concurrentiel renvoie tout à la fois à la définition complexe du vers⁷⁶, qu'à une certaine « *idée de ligne*⁷⁷ » (G. Dessons) et au vers comme « *idée isolée par du blanc*⁷⁸ » (Claudel), par contraste typo-graphique avec la ligne pleine de la prose. Ces segments blanchis constituent des entités problématiques⁷⁹ à plusieurs titres. Premièrement, leur unité syntaxico-sémantique est travaillée par une tension entre autonomie - leur déploiement intérieur étant parfois indistinct d'un effondrement⁸⁰ - et « participation à un tout⁸¹ », et ce d'autant plus vivement que le déploiement intérieur de ces segments peut être configuré par l'interruption ou par l'effondrement. Deuxièmement, si ces énoncés peuvent concurrencer l'allure du vers, ils ne correspondent pas à des unités métriques (sauf à considérer que la ligne est métrique⁸² quel que soit le poème auquel elle appartient), mais sont néanmoins rythmiquement marqués dans le sens où, selon H. Meschonnic, la ligne crée nécessairement « un accent là où il n'y en a pas dans le discours ordinaire » :

*La ligne est la visualisation de l'accentuable, le tenant lieu du vers. La ligne est à la poésie amétrique ce que le vers est à la poésie métrique.*⁸³

visuelle est plus décisive, et ses limites correspondent justement à la dé-marcation des frontières qui est notre objet d'étude.

⁷⁶ Synthétisant diverses définitions du vers, dont celles de Jean-Michel Gouvard (Gouvard, Jean-Michel, *La Versification*. Paris : P.U.F, 1999) et Benoît de Cornulier (Cornulier, Benoît de, *Art poétique, notions et problèmes de métrique*. Lyon : P. U. L., 1995) Isabelle Chol rappelle les principaux traits définitoires du vers : « les aspects géométrique, typographique et métrique. Le vers correspond à « une longueur mesurable qui ne dépasse que très rarement une quinzaine de syllabes ». C'est « une unité délimitée à droite par un blanc qui n'est pas celui de la marge » ; « le vers montre une régularité dans son organisation interne qui relève ou s'inspire des lois héritées des traditions poétiques », celles-ci étant construites sur le nombre de syllabes qui participe à l'organisation des mesures. » (Chol, I, « La poésie spatialisée depuis Mallarmé. Les limites du vers », in *Poétique*, 2009/2, n° 158, p. 232).

⁷⁷ Dessons, Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*. Quatrième édition. Paris : Armand Colin, Cursus, 2016. Le choix de l'italique appartient à l'auteur.

⁷⁸ Claudel, Paul, *Réflexions sur la poésie*. Paris : Gallimard, Folio Essais, 214, 1963, p. 8.

⁷⁹ Tel est parfois le cas dans les poèmes en vers brefs également, mais la question ne concerne pas les phénomènes de concurrence vers / prose.

⁸⁰ Comme pour cette ligne largement blanchie entre deux blocs de prose dans « *Barque ou gondole* » : « Ténèbres. » (*Dans la lumière sourde de ce jardin*, *op.cit.* p. 16).

⁸¹ Et nous retrouvons là la définition du vers donnée par Pierre Chappuis dans *Le Biais des mots*, *op.cit.*, V, p. 90 : « Le vers, son équilibre, son déploiement intérieur, mais aussi, *Dans la foulée*, sa nécessaire participation à un tout ». En l'occurrence, le « tout » est le poème en vers, mais dans le poème polarisé vers la prose, l'unité est à chercher du côté du bloc paragraphe le plus proche aussi bien que dans la totalité du poème.

⁸² Michel Murat s'oppose à G. Dessons et H. Meschonnic (*Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris : Dunod 1998, p. 106) qui définissent la ligne comme « unité rythmique et non métrique ». Il considère que la ligne est métrique, mais dans le cadre du poème en vers libres (*Le Vers libre*, *op. cit.*, p. 35).

⁸³ Meschonnic, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, *op. cit.*, p. 607. Respect de la typographie choisie par l'auteur.

Au demeurant, la difficulté consiste à préciser la nature de cet accent qui ne saurait être entendu uniquement comme un accent linguistique. Au regard de sa poésie, Meschonnic décrit le fonctionnement de cette accentuation comme une adéquation entre « diction et typographie, ou plutôt [entre] oralité et visualité du rythme », comme une rupture à éprouver corporellement :

C'est physiquement en termes de syncope que j'entends l'interruption de la fin de ligne, le poème étant l'unité, unité qui n'est elle-même qu'un passage, qu'un moment qui s'interrompt dans le long poème qu'on n'arrête pas d'écrire, et où on ne peut que s'interrompre.⁸⁴

L'accentuation visuelle équivaldrait donc à un geste de monstration⁸⁵, à une mise en exergue d'ordre respiratoire et à une discontinuation intérieure⁸⁶, toutes considérations parentes de celles exprimées par P. Chappuis⁸⁷. Enfin, il est indispensable d'ajouter que pour H. Meschonnic comme pour le poète neuchâtelois, la ligne est le lieu de tensions entre ordre et désordre, entre délimitation et illimitation, et enfin qu'elle est avant tout le trait d'une « prose du monde » susceptible de « réunir ces deux chèvres sur le pont que sont *le vers et la prose*.⁸⁸ ».

À la lumière de ces remarques préalables, deux angles d'approche complémentaires se dégagent. L'un vise à éclairer la tension de l'unité blanchie vers l'autonomie, l'autre à considérer ces fragments comme des points d'appel, des débords ou des éclats, c'est-à-dire comme des indices visuels de dynamiques poétiques centrifuges et centripètes.

1.1.1. Les fragments blanchis concurrençant l'allure et l'autonomie du vers

Si dans les poèmes en prose chappuisiens, les phrases blanchies ont cette propension à concurrencer l'allure du vers, c'est parce que le trait phrastique elliptique se donne à lire

⁸⁴ Propos recueillis par Serge Martin, dans l'article « Henri Meschonnic. Le rythme du poème dans la vie et la pensée (première partie) », in *Le français aujourd'hui*, vol. 137, n° 2, 2002, p. 124.

⁸⁵ Michel Murat note cet effet mais au sujet des vers brefs dans le poème en vers libre : « l'emploi d'unités brèves et non ponctuées pousse à une simplification des structures, à une organisation séquentielle plutôt que hiérarchique, à un développement par variations, à un renforcement du rôle de la déixis. Le vers libre contribue ainsi à façonner le langage « vertical » de la poésie moderne » (*Le Vers libre, op. cit.*, p. 44).

⁸⁶ Répondant à Serge Martin (« Henri Meschonnic. Le rythme du poème dans la vie et la pensée (première partie) », *op. cit.*), Henri Meschonnic fait référence à Hugo (la vie est « une phrase inachevée »), à cette idée du poème de la vie, inachevable et constitué de « moments », de « petits fragments d'infini ».

⁸⁷ Et en particulier avec ces réflexions issues de la note « Sas » (*La Preuve par le vide, op.cit.*, pp. 39-40) : « D'un mot à l'autre, d'une phrase à la suivante, le même anéantissement de nouveau subi, on dirait une descente en profondeur comme si la page blanche [...], à prendre comme l'équivalent de *fonts baptismaux*, répondait à une sorte de vide (vide intérieur encore) dans lequel le temps ne serait plus marqué. [...] De toute façon, sas assurant le passage du *non poétique* (duquel quotidiennement se relever) au *poétique* (quelle notion plus vague dépourvue de preuve ?). Également, temps mort accepté comme tel. ». Quant à la qualité respiratoire du blanc, elle est clairement affirmée par Pierre Chappuis dans *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 51 : « Les blancs marquent le lieu d'une respiration ».

⁸⁸ Propos recueillis par Serge (« Henri Meschonnic. Le rythme du poème dans la vie et la pensée (première partie) », *op. cit.*, p. 124. (Respect de la typographie de l'article).

comme une lancée de mots pointant et faisant vibrer la blancheur de la ligne et que, dans le même temps, le ponctème blanc pointe ces mots comme son *en-vers* parlant⁸⁹, leur conférant ainsi une résonance singulière⁹⁰. L'allure par projection est précisément celle que le poète associe au « poème, bref, net, précis ainsi qu'un jaillissement de salive.⁹¹ », par opposition à « l'exercice d'une certaine prose dont le déploiement est linéaire. La fulgurance syntaxique qui réduit la phrase à son noyau dur engage des effets de concurrence d'autant plus vifs avec le vers que le ponctème blanc redouble une tension qui est aussi d'ordre sémantique :

RENOUVEAU DU REGARD

Première coloration de l'aube, intime, à fleur de peau.
Premières caresses attendues, promises.
Soudain l'éclatement.

Roseaux, volière du jour.⁹²

Bien que l'ensemble du poème verse du côté du poème en prose, son déploiement concurrence graduellement l'allure des vers. Le fait même que le poème de la page précédente développe plus largement trois unités et une dizaine de lignes contribue à accentuer le trouble concurrentiel. Les phrases nominales rappellent la composition de nombreux vers. Par ailleurs, les deux premières phrases sont appariées par leur parallélisme morphosyntaxique⁹³. L'anaphore marque les syntagmes liminaires auxquels le poète adjoint deux mouvements prédicatifs successifs. La figure de l'ajout⁹⁴ est primordiale : entre les deux premières phrases, elle met en évidence un resserrement ; dans le troisième segment, l'ajout, typographiquement décalé, est marqué sémantiquement et syntaxiquement par une extrême concision que le poète associe au vers⁹⁵. L'unité est graphiquement rejetée du premier paragraphe mais, dans son

⁸⁹ L'espace blanc est présenté comme le lieu d'une « parole sympathique » dans *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 64.

⁹⁰ Dans le paragraphe intitulé « *Des vides* », Pierre Chappuis note qu'entre les mots, « Le vide, le silence – silence de tout ce qui nous environne – s'anime ; en retour, grâce à lui, les mots se mettent à vibrer. » (*Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 67).

⁹¹ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, « Jaillir », p. 44-45. Significativement, dans cette note l'auteur n'oppose pas poèmes en prose et en vers, mais prose « linéaire » et poème, ou plus exactement « une certaine forme de poésie ».

⁹² *À portée de la voix*, *op.cit.*, « *Renouveau du regard* », p. 8. Le début du poème a été abordé pp. 434-435.

⁹³ Rappelant, lointainement seulement, le principe de « récursivité interne » que Carla den Bergh présente comme une caractéristique majeure du verset.

⁹⁴ Nous reprenons le concept présenté dans l'ouvrage *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*, *op. cit.* La notion d'ajout (l'incidente, l'apposition, parenthèses, tirets-doubles, note de bas de page, coordination, détachement, p. 7) est proposée dans le but d'interroger la relation entre l'adjonction et sa base. Cette perspective recoupe l'analyse de la discontinuation de la phrase et de ses enjambées.

⁹⁵ Dans *Le Biais des mots* (*op.cit.*, « *Comme un caillou dans le creux de la main* », p. 94), Pierre Chappuis affirme son « Besoin » que le vers « soit dense, bref, ramassé comme un caillou sur quoi se referme la main [...] qu'une fois lancé, il ne fasse qu'effleurer la surface de l'eau avant de sombrer [...] ».

débordement même, elle s'arrime à la l'unité mésotextuelle⁹⁶ liminaire. En revanche, dans l'énoncé final, la dynamique de l'ajout laisse place à un noyau phrastique⁹⁷ dont la brièveté et le blanchiment concurrencent l'allure du vers, ce « caillou sur quoi se referme la main », selon les mots de l'auteur⁹⁸. La phrase, « débarrassé[e] au mieux d'attaches syntaxiques » est comme une projection, un « ricochet » qui ne ferait « qu'effleurer la surface » blanche de la page « avant de sombrer »⁹⁹. À cause de l'important blanchiment de la page – le poème ne se déployant que sur la moitié supérieure de la feuille –, le « ricochet » semble « *en suspension*¹⁰⁰ », en équilibre. De fait, la construction binaire s'autonomise et s'articule autour de la virgule quand son sémantisme évoque la déflagration de la lumière et des saillies végétales. L'effet de concurrence est indéniable si l'on compare cet énoncé final à celui du poème « (*l'oiseau de février*)¹⁰¹ », dans le recueil de poèmes en vers *Pleines marges* : « Lumière, eau du jour. »¹⁰².

Quelques mots sur une ligne sensiblement blanchie concurrencent encore le vers dans la mesure où son élancement suspendu engage un mouvement de retournement sur la matière verbale elle-même, comme l'explique Yves Bonnefoy au sujet du vers :

Je crois au vers, c'est vrai ; à la valeur augurale, à la force d'instauration de cet acte que la coupe accomplit quand elle offre à l'esprit – à la fin de ce qui en devient le vers – de se retourner vers les quelques mots qui précèdent pour constater qu'ils ont une sonorité où s'ébauche déjà un rythme. Je suis attaché à cette rétroaction, en fait à cette transmutation, parce que le mot laisse entendre qu'il a un son, une matérialité, une existence physique comme en a une le corps [...]¹⁰³

L'absence de rime et l'importance du blanchiment de la ligne favorisent peut-être cette « transmutation » de la physique verbale. Par exemple, au centre du poème « *N'en pas revenir*¹⁰⁴ », entre deux paragraphes largement espacés par le ponctème blanc, flotte l'énoncé suivant :

Croassements encrassés de sommeil.

⁹⁶ Dans « Le paragraphe : unité transphrastique et palier mésotextuel d'analyse », Jean-Michel Adam définit l'unité méso-textuelle comme une « unité de sens à interpréter du bas vers le haut, [...] et du haut vers le bas » (in *Stylistique et méthode. Quels paliers de pertinence textuels ? op. cit.*, pp. 229-244). En revanche, l'unité méso-textuelle que nous évoquons interroge précisément les frontières du paragraphe.

⁹⁷ L'emploi du terme de noyau nous renvoie par ailleurs aux réflexions de Giorgio Agamben pour qui « l'enjambement dévore le vers, réduit aux seuls éléments essentiels qui permettent d'en attester la présence – à son noyau essentiel » (*Idée de la prose, op. cit.*, p. 22).

⁹⁸ Dans *Le Biais des mots, op. cit.*, « Comme un caillou dans le creux de la main », p. 94.

⁹⁹ Pierre Chappuis expliquant l'allure des vers dans *Le Biais des mots* (Paris : José Corti, 1999, « Comme un caillou dans le creux de la main », p. 94-95).

¹⁰⁰ *Ibidem*, 1999, p. 8.

¹⁰¹ *Pleines marges, op. cit.*, p. 20.

¹⁰² Dans la prose « *Partie remise* », l'auteur éprouve la puissance évocatoire du syntagme « La volière du jour » (*Muettes émergences, proses, op. cit.*, pp. 201-203).

¹⁰³ Yves Bonnefoy dans un « Entretien avec Jacques Ravaud » (Yves Bonnefoy. *Textes, études, témoignages. Cahier douze. Sous la direction de Jacques Ravaud*. Cognac : Le Temps qu'il fait, 1997, p. 83). Cité par Jacques Dürrenmatt dans *Stylistique de la poésie*. Paris : Belin, collection « Atouts lettres », 2005, p. 234.

¹⁰⁴ *À portée de la voix, op. cit.*, « *N'en pas revenir* », p. 13.

Disjoint des blocs de prose qui l'encadrent, le segment donne à voir et entendre les corneilles qui font « craquer les coutures » nocturnes. Cette phrase en suspens escarpe le silence et trouve son amplitude vibratoire entre les contreforts de la prose. C'est au travers d'une harmonie imitative, créée par les allitérations [kR] et [s] et par les assonances en [a], [ɔ], [ã], que la ligne s'élanche, résonnant à l'unisson des deux blocs alentour. Ces phrases auxquelles le blanchiment confère une forte autonomie ne sont pas toutes concernées par ce type de travail mais, très régulièrement, leur structure correspond à l'idée que le vers est « un certain espace à l'intérieur duquel des procédures spécifiques peuvent être définies et dont les bornes extérieures ont des propriétés caractéristiques¹⁰⁵ » (Milner). Dans l'occurrence évoquée, la propriété sensible est phonétique, et confine à l'harmonie imitative.

En d'autres termes que ceux de J.-C. Milner, J. Tortel explique la tension d'autonomie du vers qu'il distingue de la phrase, précisant que le premier répond à une nécessité qui lui est propre : « Le vers est une espèce de phrase, mais c'est le contraire d'une phrase parce que la phrase ne s'arrête que logiquement [...] tandis que le vers s'arrête pour des raisons qui lui sont internes.¹⁰⁶ ». Or, dans les poèmes polarisés par la prose, nombre de phrases détachées et blanchies sont marquées par un dépliement binaire : les bornes de l'énoncé signalent ainsi un dépliement-repliement tenu dans un équilibre précaire, une nécessité dynamique stricte bien que ne relevant pas de l'ordre métrique. Par exemple, le détachement de la dernière unité du poème « *À la nuit*¹⁰⁷ » contraste avec la compacité du paragraphe précédent. Fonctionnant comme une clause, le segment se déplie ainsi :

Engouffré ; à venir.

Le dépliement trisyllabique et binaire de l'énoncé ainsi que le rebond sémantico-syntaxique agencé par le point-virgule, mettant en tension une précipitation avérée et une attente, répondent très exactement à la manière dont P. Chappuis conçoit le rapport du vers à la temporalité : il s'agit indéniablement de « prendre, avec la rapidité de la flèche, le temps à revers¹⁰⁸ ». Le parallélisme, l'anaphore ou le dépliement chiasmatique sont les indices les plus saillants de cette nécessité interne de l'énoncé blanchi, ils déterminent une allure de vers qui n'est pas uniquement d'ordre graphique. Ainsi, dans la première unité du poème « *À la*

¹⁰⁵ Milner, Jean-Claude, *Ordres et raisons de langue, op. cit.*, p. 285.

¹⁰⁶ Nasch, Suzanne, « La présence de Jean Tortel », in *Études françaises*, « Le corps des mots. Lectures de Jean Tortel », Volume 40, numéro 3, 2004, p. 46.

¹⁰⁷ *D'un pas suspendu, op.cit.*, p. 53.

¹⁰⁸ Dans la phrase de prose, note l'auteur, il n'est « [p]lus question [...] de prendre, avec la rapidité de la flèche, le temps à revers, mais au contraire de composer avec lui devenu distance intérieure malléable, extensive, soumise (comme dit Flaubert de la prose elle-même) à un “rythme fuyant, sans règles, sans certitude” » (*Le Biais des mots, op.cit.*, p. 99).

*diab*¹⁰⁹», une ample phrase campe l'impression paysagère, tandis que le segment décalé opère un repliement, comme pour chercher à embrasser une évidence :

Imminence de la fête ! On aurait repassé la façade au lait de chaux pour le lever du jour, mais sans grand soin (*le vent*), en catastrophe, (*vitesse et tourmente*), à la diable.
Besogne aveugle ; aveugle neige nocturne.

Si la seconde phrase tâtonne (le conditionnel, la juxtaposition des retouches) pour approcher au plus près des qualités différentielles du moment, le fragment blanchi relève d'un décalage synthétique. Le point-virgule permet d'adosser le travail (« Besogne ») nocturne à son fruit, à son revers contrastant, la matière neigeuse. Le dépliement-repliement instauré par la symétrie chiasmatisque des syntagmes nominaux convertit le désordre de l'expansion spatio-temporelle d'abord évoqué en un suspens équilibré : partant, la fulgurante netteté de l'allure du vers s'impose d'autant plus fortement. Insistons sur ce point, la dynamique du dépliement-repliement est fondamentale dans la concurrence vers/prose, même lorsque les segments blanchis sont un peu moins brefs :

Pour quel partage, cette ligne à peine tracée, droite, qui ne dévie pas, ce coup de ciseau donné à l'aveugle par une main sûre ?

Lac, brume ; de déchirure, aucune.

Peut-être ne fut aucun voilier. Peut-être n'eut pas lieu.¹¹⁰

Suspendus sur la page, les deux derniers énoncés blanchis semblent « prendre [...] à revers¹¹¹ » l'allure syntaxique sinueuse de la première phrase. D'ailleurs, d'un point de vue sémantique, il n'est pas anodin que ces énoncés qui concurrencent le vers démentent l'oblitération de la ligne d'horizon pour ricocher, pour se déplier et se replier autour de son absence. Dans la deuxième unité, le point-virgule opère une bascule du sens, le second énoncé niant la démarcation des éléments aérien et fluide. Les deux phrases qui composent la dernière unité opèrent différemment en se dédoublant anaphoriquement autour d'un point absent, d'un centre vide. Le ponctème du point concurrence le point-virgule ; il renvoie paradoxalement à ce défaut de point de mire dans l'étendue, mais en créant un axe de déploiement syntaxique. Graphiquement, l'ensemble du poème se désagrège de manière centrifuge, de manière comparable à certains poèmes en vers brefs.

¹⁰⁹ À portée de la voix, *op.cit.*, p. 52.

¹¹⁰ À portée de la voix, *op.cit.*, p. 42.

¹¹¹ Reprise de la citation du *Biais des mots*, *op. cit.*, p. 99.

La tension concurrentielle entre vers et prose est féconde puisqu'elle suscite des énoncés dont la composition et la disposition sont hybrides¹¹². Telle que mises en œuvre de manière poïétique par P. Chappuis, ces tensions manifestent, « au-delà des oppositions formelles, le vrai problème poétique » qui est « l'inconnu du rythme¹¹³ ». En effet, dans le poème en prose, le segment polarisé par l'allure du vers dessine l'aventure du déploiement phrastique et textuel, tous deux étant enclins à dériver, à dévier. Le changement d'allure des énoncés équivaut à un geste lyrique, « un geste propre à briser les rythmes – débordement, maîtrise – », un geste poïétique qui, paradoxalement, structure en imposant un certain désordre. La concurrence vers/prose est indissociable de l'expérience proprement créatrice des tensions entre ordre et désordre, entre refus d'une allure préétablie par l'usage, par l'héritage littéraire, et sa souvenance, sans laquelle nul décalage ne serait sensible.

Parfois, la ligne de prose concurrence la manière dont le vers s'élançait, affrontant le silence. Ainsi en est-il pour les énoncés blanchis entre deux paragraphes : « Sur les lèvres un chant peut-être, à naître.¹¹⁴ » ; « Là où, lèvres desserrées, nulle voix...¹¹⁵ ». Mais le principe est le même encore pour cette phrase rejetée en fin de poème, « Soient mots¹¹⁶ ». En somme, l'interruption de la ligne concurrence le vers, sa propension au suspens dans le vide, quand elle suggère le refus ou « l'impossibilité, pour les cordes, de mener à son terme une phrase mélodique.¹¹⁷ » (G. Agamben).

La blancheur de la page transmue la phrase, dont la matière sonore et le suspens graphique résonnent autrement que dans la compacité d'un texte en prose. Reportons-nous au commencement du poème « *Aval* » :

Vert, à pas de velours.

Verdure à l'intérieur de la verdure, qui coule au fond du jour [...] ¹¹⁸

La concision elliptique et le blanchiment mettent en évidence la matière sonore de l'énoncé liminaire, ses assonances ([a], [e]) et allitérations ([v], [R]). L'intérêt de cette occurrence est que la matière sonore du terme initial fait entendre aussi bien l'idée

¹¹² Nous faisons référence à la notion d'hybridation défendue par Michel Collot dans « *L'hybridation de la prose dans la poésie française contemporaine* » (Dupouy, Christine (dir.), *La poésie entre vers et prose, op.cit.*, pp. 261-273) et par Michel Sandras dans *Idées de la poésie, idées de la prose*. Paris : Classiques Garnier, 2016.

¹¹³ Propos de Henri Meschonnic, recueillis par Serge Martin, dans l'article « Henri Meschonnic. Le rythme du poème dans la vie et la pensée (première partie) », in *Le français aujourd'hui*, Volume 137, n° 2, 2002, pp. 124-125.

¹¹⁴ *D'un pas suspendu, op.cit.*, « *La main la moins lourde* », p. 64.

¹¹⁵ *À portée de la voix, op.cit.*, « *Un pas inégal* », p. 12.

¹¹⁶ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, « *Par une blanche après-midi d'été* », p. 37.

¹¹⁷ Agamben, Giorgio, *Idée de la prose, op. cit.*, p. 23.

¹¹⁸ *D'un pas suspendu, op.cit.*, p. 16. Le poème est intégralement cité page 78.

d'orientation que le mot « vers », par opposition à prose. Et le phénomène de concurrence s'enrichit encore parce que l'énoncé exprime une glissée aérienne dans le silence. La ligne vibratoire du segment initial traduit la tension vers le [vers], poétique [appât] de velours : sa composition elliptique et sonore, sa disposition graphique rejoignent l'allure propre au vers qui ne fait « qu'effleurer la surface de l'eau avant de sombrer¹¹⁹ ». En revanche, c'est bien au paragraphe de prose qu'il revient de plonger au cœur même de la « verdure ». Enfin, si l'occurrence proposée verse du côté du vers, elle s'en distingue néanmoins : dans les poèmes en vers brefs, l'auteur privilégie l'enjambement après l'évocation liminaire de l'aura chromatique, ou du pas : « Bleu : /¹²⁰ », « Rousseur. /¹²¹ », « Blanc /¹²² » ou encore « à pas de loup /¹²³ » et « Marchant /¹²⁴ ». Cette distinction nous engage à penser que la concurrence n'est ni rivalité, ni démarcation tranchée, mais feuilletage d'allures poétiques.

Dans *Le biais des mots*, le poète explique que la préoccupation formelle est subsidiaire et il semble attribuer la tension vers/prose à une différence de « registre¹²⁵ ». Si la notion peut paraître plutôt fuyante, elle peut être comprise au vu de nombreuses occurrences dans lesquelles le segment ayant l'allure du vers évoque, pour le locuteur, une diffraction affective, une coloration thymique, un suspens dans l'instant fragile d'une singulière trame spatio-temporelle. Parmi ces occurrences, relevons « Tumultueuse immobilité. », « Amoureuse instabilité. », « Tout l'espace, provisoirement. », « Toutes les palpitations, tous les bruits. » ou encore « Matin : vacillement moindre. »¹²⁶. L'équilibre précaire de ces énoncés flottants dans la blancheur de la page repose, sémantiquement, sur l'oxymore, sur une binarité équilibrée ou déséquilibrée en termes syllabiques.

Pour finir, signalons que l'autonomie vibratoire des segments blanchis est parfois renforcée par la clôture parenthétique ou par la démarcation typographique de l'italique dans le recueil *D'un pas suspendu*. Ces deux phénomènes de concurrence fonctionnent différemment : les parenthèses sont communes aux poèmes en vers et en prose¹²⁷, tandis que l'italique s'inscrit presque uniquement dans le cadre des énoncés parenthétiques des poèmes

¹¹⁹ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 94.

¹²⁰ *Mon Murmure, mon souffle*, *op.cit.*, « (plus largement, l'espace) », p. 57.

¹²¹ *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, « (parmi les aiguilles et brindilles de pins) », p. 58.

¹²² *Décalages*, *op.cit.*, I, 13, « (interrompu) ».

¹²³ *Ibidem*, II, 13, « (autre temps) ».

¹²⁴ *Pleines marges*, *op.cit.*, « (flamboyant) », p. 71.

¹²⁵ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, « Les registres de la prose », pp. 98-100.

¹²⁶ Respectivement : *Dans la lumière sourde de ce jardin*, *op.cit.* « Sombre et touffu », p. 14 ; *À portée de la voix*, *op.cit.*, « L'ombre diaphane », p. 25 ; *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, p. 38 ; *À portée de la voix*, *op.cit.*, « Libre comme l'air », p. 58.

¹²⁷ Même si elles sont plus systématiquement employées dans les poèmes en prose.

en prose¹²⁸. La démarcation d'allure entre le vers et la prose s'en trouve renforcée parce que les décrochages parenthétiques configurent des relations textuelles verticales comparables à celles que met en jeu le poème en vers.

1.1.2. Le couplage des fragments courts et blanchis concurrence les vers et leurs articulations verticales

Michel Murat remarque, à propos des segments courts dans le poème en vers libres, que le problème posé n'est pas uniquement « leur rapport aux mètres virtuels » mais qu'il intéresse aussi « leur intégration dans un ensemble, avec les couplages et oppositions dans lesquels ils sont impliqués.¹²⁹ ». Or, dans certains poèmes en prose, la concurrence d'allure ressortit précisément à ce que les énoncés blanchis en amorce et en fin de poème questionnent la verticalité textuelle.

Parce qu'il « dérange l'équilibre du texte, son unité¹³⁰ », le choix de l'italique parenthétique dans les énoncés détachés trouble l'organicité textuelle et génère des phénomènes concurrentiels. Observons à ce propos le poème intitulé « *Nuit claire*¹³¹ » :

Ayant vogué dans la nuit claire.

Les cornes – inexistantes ? – maintenant tues, les voiliers de
l'ombre glissent dans l'invisible.
(*Forêts fugitives.*)

Le déploiement textuel est doublement troublé par l'allure du vers que concurrencent les énoncés initial et final. Graphiquement, l'énoncé liminaire flotte, détaché, entre le titre et l'assise textuelle apportée par la phrase centrale ; syntaxiquement, la proposition participiale vibre, en attente d'un pivot actantiel. Par ailleurs, son déploiement rappelle la structure syllabique de l'octosyllabe binaire. Le dernier segment parenthétique fonctionne différemment : sémantiquement, il constitue un axe de mise en relation référentielle ; typographiquement, l'italique et le décrochage parenthétique en font un point d'arrimage absolument instable, mouvant. En somme, l'articulation entre les segments liminaire et terminal configurent une allure textuelle plutôt hybride.

Mais la tension concurrentielle ne dépend pas uniquement d'une allure d'ensemble, comme nous pouvons l'observer dans le poème « *À foison* » :

¹²⁸ Bien qu'elle ne soit pas de nature à remettre en question le propos, une précision s'impose : dans *Un Cahier de nuages*, les poèmes initial et final, de même que ceux qui composent le cœur du livre sont plutôt polarisés par les vers et sont entièrement notés en italique.

¹²⁹ Murat, Michel, *Le Vers libre*, op. cit., p. 134.

¹³⁰ *La Preuve par le vide*, op.cit., p. 54.

¹³¹ *D'un pas suspendu*, op.cit., p. 46.

Papillons par nuées, paillettes, papillottes ; bibelots, babioles, brimborions.
(*À foison, frémit.*)¹³²

Le décrochement typo-graphique du dernier segment renvoie, d'une part au titre, et d'autre part à l'unique énoncé parenthétique intégré dans le premier paragraphe, « (*frémit*) ». Grâce à cet énoncé blanchi, c'est un resserrement paradoxal qui est mis en œuvre : quand l'accumulation permise par la souplesse de la prose dit la dispersion et la multitude, l'italique parenthétique vise à embrasser l'instabilité du désordre dans un énoncé ayant l'allure blanchie et la concision verbale d'un « noyau¹³³ », d'un « caillou¹³⁴ » : d'un vers. Par son autonomie typographique, et parce qu'il engage une mise en relation verticale, l'énoncé verse du côté du vers dont le rôle est de configurer la « fragilité de l'ensemble » textuel, d'exhiber l'énergie insatisfaite d'un poème qui se veut « appel d'un tout plutôt qu'un tout réalisé, achevé »¹³⁵.

Le couplage des fragments courts et blanchis concurrence la verticalité combinatoire des vers, comme dans « *Mon pas, mon souffle*¹³⁶ ». L'occurrence est intéressante parce qu'elle ménage deux formes de concurrence : les énoncés blanchis rappellent le fonctionnement par couple des vers et ils encadrent un cœur textuel polarisé par la prose :

L'eau, la respiration de l'eau.

Son glissement (*mon pas, quand les mots manquent*) ; son bruit, heurt ou caresse contre la coque des barques à l'amarre (*se creuse, tourbillonnant, se répercute, amorce répétée d'un chant*) ; ses éclats, poudre éparse parmi les gerbes de l'automne.

La claire respiration de l'eau.

L'écoulement de l'eau correspond graphiquement à la compacité médiane, tandis que les fragments qui l'encadrent dessinent deux rives sur lesquelles viendraient battre les mouvements respiratoires de l'eau. Le contraste entre le déploiement phrastique attendant à la prose et la concision propre aux vers chappuisiens donne à voir, et entendre, un battement réitéré entre la rumeur de l'eau (son « *chant* », ses « éclats ») et son assourdissement respiratoire. Parallèlement, les espacements entre les unités textuelles, là où « *les mots manquent* » sont le lieu où le « glissement » de l'eau se prolonge dans le silence respiratoire du poème. Deux allures se combinent pour instaurer une mobilité textuelle : le locuteur accorde la fluidité de sa parole au courant de l'eau, et l'intervalle du souffle au suspens respiratoire du vers.

¹³² *Ibidem*, p. 24. Le poème a été intégralement cité, pages 50 et 263.

¹³³ Reprise de l'expression de G. Agamben dans *Idée de la prose*, *op. cit.*, p. 22.

¹³⁴ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, « Comme un caillou dans le creux de la main », p. 94.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, p. 28.

Le couplage encadrant des segments blanchis intervient aussi dans des poèmes plus longs, mais la portée concurrentielle entre vers et prose y est moins forte. Par exemple, dans « *Si Scelsi*¹³⁷ », l'énoncé liminaire, « Si c'est froissement, frémissement, c'est. », se suspend en un mouvement chiasmique de dépliement-repliement. La matière verbale trouve résonance dans le balancement quasi eurythmique des harmonies imitatives ([s], [fR]) et des échos [i], [sɛ], [mã]), dans le tremblement paronymique de l'autre et du même : « froissement » / « frémissement », « Si c'est » / « c'est ». À cet énoncé liminaire répond celui-ci à la fin du poème : « Si c'est sans pli, si Scelsi. ». Le chiasme phonétique ([si]) du titre ainsi que l'anaphore et la binarité syntagmatique¹³⁸ de l'énoncé initial sont à nouveau sollicités afin de créer des variations et des échos adéquats au déploiement microtonal qui ravit le locuteur, et qui correspond en outre aux principes de composition du musicien. Parce que la textualité poétique est morcelée, coupée de tirets longs, travaillée par des lignes d'énoncés et des unités plus compactes, l'effet d'encadrement textuel polarise moins le poème du côté de la concurrence entre vers et prose. Le couplage participe plutôt de l'idée d'une « chambre d'échos »¹³⁹ réfractant les consonances par le biais des multiples « plis » textuels : les rubans se délaçant, et entre les unités intermédiaires, les tirets longs forment des pliures.

1.1.3. Cinétiques poétiques de la compacité et du blanchiment

Les tensions entre le blanchiment des segments ayant l'allure du vers et la relative compacité attenante à l'unité de la phrase, du paragraphe en prose donnent à voir un dialogue entre des dynamiques de resserrement et de dispersion textuelles. La ductilité de « l'opposition du compact et du dispersé, du plein et du vide », note M. Murat au regard des séquences de vers libres, est propre à créer « des effets de rythme plastique »¹⁴⁰. Ces effets manifestent trois types de cinétiques : l'appel concurrençant le contre-rejet, le débord concurrençant le rejet, et les déploiements centrifuges¹⁴¹. Dans le chapitre « *Bord à bord* »,

¹³⁷ Dans *la lumière sourde de ce jardin*, op.cit. « *Si Scelsi* », pp. 24-25. Rappelons brièvement que le compositeur italien Giacinto Scelsi (1905-1988) déploie des œuvres modernistes, caractérisées par leur composition microtonale, c'est-à-dire par une sorte de repli autour de sons extrêmement proches.

¹³⁸ Dans cette phrase encore, un léger déséquilibre syllabique crée un décalage rendu sensible par les effets de redondances syntaxiques et phonétiques.

¹³⁹ « *Si Scelsi* », *Ibidem*, p. 25.

¹⁴⁰ Murat, Michel, *Le Vers libre*, op. cit., p. 181.

¹⁴¹ Dans *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (op. cit., p. 153), Suzanne Bernard pointe deux dynamiques poétiques pour le poème en prose, l'une est plutôt centrifuge et l'autre est plutôt centripète. Elle les associe aux tensions entre ordre et désordre (entre « anarchie destructrice » et « volonté organisatrice »). Dans les poèmes-page chappuisiens, la particularité est que ces tensions coïncident en partie avec les tensions entre l'allure du vers, graphiquement centrifuge (mais dont la logique significative peut être synthétique) et la compacité attenante à l'unité de prose. Cette compacité n'est qu'exceptionnellement centripète. En outre, elle est

après avoir évoqué la concurrence vers/prose, P. Chappuis développe une remarquable métaphore filée :

Image de la prose : des étourneaux patrouillent au-dessus des vignes, leurs rangs tour à tour déployés ou se resserrant, nuée d'une incroyable souplesse et mobilité : par trois, par quatre, certains s'écartent, font mine d'aller de leur côté avant de virer de l'aile. [...] Les mots de même s'appellent, se font signe, se cherchent, effilochés, cherchent de droite et de gauche à se frayer un chemin.¹⁴²

Sur la page, la mobilité de ces quelques mots-oiseaux dispersés, prêts à tendre vers la compacité de la « nuée », à s'amalgamer dans la prose ou, au contraire, prêts à espacer les unités textuelles, à révéler les « appel[s] d'air¹⁴³ », informe et anime le poème. La textualité des poèmes-pages penche, d'un moment à l'autre, du côté des qualités de légèreté du vers ou de l'épaisseur de la prose. Le jeu concurrentiel ne procède ni d'un dépassement, ni d'une indifférence à l'égard de la démarcation vers/prose, mais plutôt d'une extrême vibratilité.

Ainsi, le blanchiment d'un segment initial engage-t-il un point d'impulsion d'autant plus visible que l'énoncé liminaire se trouve immédiatement happé par la compacité de l'unité suivante :

Pierres.

Sœurs des dalles de calcaire, poussées souterraines bosselant le sol ici et là dans l'herbe, celles-ci polies à force d'usure, plus ou moins saillantes, inégales, les épeler pas à pas au gré de la marche.¹⁴⁴

L'éclat, l'appel, marqués par le blanchiment du mot initial sont promis à se déployer après une enjambée* vers le paragraphe suivant : l'énoncé liminaire se déverse dans le suivant, contestant le point et le ponctème blanc. L'affleurement de la matière pierreuse, née de « poussées souterraines », coïncide graphiquement avec celui de la matière verbale initiale qui prend de cours le poème, avant que celui-ci n'entreprenne de répondre textuellement à cette sollicitation originelle. Dans le poème suivant, la dynamique n'est pas tout à fait comparable parce que le blanchiment du fragment est plus important. La traversée du silence et le ressourcement qui mènent à la prose peuvent être analogiquement interprétés comme ayant nécessité plus de temps, ayant créé une « distance intérieure¹⁴⁵ » plus forte :

Matin : vacillement moindre.

À peine rose, le jour (*tendresse avant toute refeuilaison*), la montgolfière du jour s'immobilise dans la fraîcheur. [...] ¹⁴⁶

intérieurement heurtée, si ce n'est déliée, par le jeu des écarts logiques et des décalages syntaxico-sémantiques et polyphoniques.

¹⁴² *Le Biais des mots*, op.cit., pp. 98-99.

¹⁴³ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Blanc », p. 72. La note « Ouvrir de l'intérieur » (*Ibidem*, pp. 50-51) présente une réflexion de même nature.

¹⁴⁴ *Ibidem*, « Au gré de la marche », p. 59. Seule la première moitié du poème est citée.

¹⁴⁵ *Le Biais des mots*, op.cit., p. 99.

¹⁴⁶ *À portée de la voix*, op.cit., « Libre comme l'air », p. 58.

La redondance entre le comparatif « moindre » et la locution prépositionnelle « À peine » instaure un point de suture* qui suggère un redémarrage presque oublié.

Inversement, certains fragments blanchis travaillent le déploiement textuel à la manière d'un rejet¹⁴⁷, leur allure graphique manifeste un « rythme centrifuge », un mouvement « à contre-courant »¹⁴⁸ nourrissant plusieurs significations. Dans « *Inquiètes hirondelles*¹⁴⁹ », le phénomène de concurrence configure un contraste rythmique parfaitement ajusté aux soubresauts des oiseaux :

Dans l'urgence, dans l'affolement, elles mèneraient une battue, il est vrai (un tel désordre !) vouée à l'échec.

Inquiètes, impatientes, jamais à bout.

La souplesse de la phrase de prose est d'abord requise lorsque l'imagination poétique se hasarde à supposer un mobile, une raison et une fin inconcevables, ce que marque par exemple l'exclamation parenthétique. Puis, comme pour répondre à une disposition thymique trop pesante et angoissante, l'allègement elliptique et tressautant du second énoncé imprime un mouvement de *revers* : à la vanité oppressante des volées d'oiseaux se substitue l'idée d'une vitalité, inquiète d'abord, puis invulnérable. La concurrence graphique entre prose et vers coïncide avec la mise en regard de deux manières d'envisager les choses.

Certains fragments ayant l'allure d'un débord concurrencent le vers dans sa propension au *versus* boustrophédique¹⁵⁰. Tel est le cas lorsque la proposition alternative se détache sous le paragraphe précédent :

Tranché net est le champ labouré, ombre et soleil, quand même la ligne de démarcation s'enfonce dans le sol, tel un soc de charrue.

Ou, dans l'eau, un câble qu'on relâche.¹⁵¹

Le sillon tracé en dessous du premier énoncé concurrence le vers, du fait de sa brièveté et de son allure de rejet aux frontières de la phrase précédente. Le fragment n'obéit ni à la logique linéaire, ni à la tension vers l'image agraire du précédent segment, mais propose une réorientation métaphorique. Les mots sont tendus vers la lumineuse opacité de la page, comme le cordage qui est appelé, par-delà l'eau translucide de la surface, vers les profondeurs invisibles. Le « câble » rejeté, « relâch[é] », figure l'élancement du vers « tendu de toutes ses forces vers ce qui le nie¹⁵² ». L'énoncé rejeté participe d'un étonnant dialogue entre les lignes

¹⁴⁷ Au sujet de l'écriture poétique de André du Bouchet, Pierre Chappuis indique que « l'interruption prématurée de la ligne crée un enjambement et un rejet » (*Deux Essais : Michel Leiris / André du Bouchet, op. cit.*, p. 170).

¹⁴⁸ Nous empruntons ces formulations à André du Bouchet qui analyse le déploiement des poèmes de Reverdy (*Aveuglante ou banale, op. cit.*, « *Envergure de Reverdy* », p. 52).

¹⁴⁹ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, p. 39.

¹⁵⁰ Agamben, Giorgio, *Idée de la prose op. cit.*, p. 23.

¹⁵¹ Première unité textuelle du poème « *Le cours des choses* » (*D'un pas suspendu, op.cit.*, p. 31).

¹⁵² *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 94 (au sujet du vers).

pleines des sillons et bordures agricoles et l'éphémère ligne du filin, voué à un renversement dans les profondeurs. Ce type de rythme centrifuge concurrence le rejet strophique, mettant par ailleurs en évidence un renversement, un pivotement du « *cours des choses* » puisque tel est le titre. De manière comparable, dans la seconde unité de ce même poème, le fragment rejeté correspond à un renversement de perspective spatio-temporelle : « De ce côté-là, le froid, le révolu ». L'allure de rejet, de débord centrifuge prise par le fragment blanchi relève aussi de l'enjambée, mais nous réservons cette analyse pour la suite.

En revanche, un point notable reste à préciser, il concerne l'élanement furtif de l'énoncé enveloppé de blancheur au centre d'unités en prose graphiquement plus denses. À l'instar d'un pli, d'un nouage au cœur du poème-page, le blanchiment de l'énoncé médian rappelle l'allure fragile du vers qui œuvre à la manière d'un balancier¹⁵³ équilibrant l'ensemble textuel. Dans la note intitulée « *Vers*¹⁵⁴ », le poète évoque la tenue instable du poème en vers, mais son propos vaut également pour les poèmes-pages en prose :

Poème, miracle d'équilibre aussi fragile que château de cartes, aussi sûr qu'une construction tubulaire ; pas plus fait de mots incohérents jetés sur le papier que composant une suite où rien n'échapperait à la compréhension [...]

L'équilibre instable du poème en prose tient à la labilité d'allure de ces énoncés blanchis, et, de manière tout aussi fondamentale, le blanchiment d'un segment médian entre des paragraphes figure la dynamique poétique du texte qui « tente de se bâtir » sur un vide, sur ce « vide où pour un rien nous sommes infailliblement ramenés.¹⁵⁵ », explique P. Chappuis. Ce foyer d'évidement est précisément le « *Point d'orgue*¹⁵⁶ » du texte suivant, le fragment médian concurrençant le vers pointe un infime point d'ancrage :

Impossible de quitter du regard le dernier débris de jour qui troue la brume, perdu, vacillant, instable, de s'en écarter tant soit peu.

À peine d'ici une tête d'épingle.

Ce moindre point lumineux s'éteint peu à peu, repère trompeur bientôt noyé dans la dérive, l'engourdissement de l'espace – resserré ? dilaté ? – où les distances s'annulent.

L'énoncé intermédiaire constitue le cœur et le point de fuite du poème, il fait retour, *versus*, sur la labilité, sur l'évidement autour duquel s'instaure le poème. Fragile, le trait médian a pour fonction d'espacer les unités textuelles : analogiquement, il rend visible l'énergétique, le rythme centrifuge dont procède le poème. « [R]esserré ? [et] dilaté ? » dans, et

¹⁵³ Henri Meschonnic rapporte qu'Aragon employait l'expression de « contrepoids du balancier » au sujet de la typographie axiale de certains poèmes de Pierre Reverdy (*Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, *op. cit.*, p. 315).

¹⁵⁴ *La Preuve par le vide*, *op. cit.*, « *Vers* », p. 88.

¹⁵⁵ *Le Biais des mots*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁵⁶ *À portée de la voix*, *op. cit.*, « *Point d'orgue* » p. 20.

par la blancheur de la page, l'énoncé médian focalise l'attention du lecteur, parallèlement à celle du locuteur, sur l'ultime percée lumineuse qui commande le poème. La labilité d'allure du vers s'ajuste à la tache lumineuse : contrairement à la relative compacité des deux segments de prose, elle ne pèse pas plus que « tête d'épingle » mais équilibre graphiquement le poème et rend lisible la cohésion textuelle. Dans le poème « *À l'embouchure de la rivière*¹⁵⁷ », l'énoncé médian et blanchi structure pareillement l'équilibre graphique du texte en espaçant deux paragraphes traduisant la fascination du locuteur pour la labilité de l'eau, qui se joue, s'abandonne à ce qui l'environne, ou bien se cache sous le clair « drap de midi ». La prose ne peut donc pas être rapportée à une quelconque pesanteur ; en revanche, le segment blanchi exhibe une tension d'instabilité, une inflexion du point de vue du locuteur, qui s'interroge :

Nippes ou falbalas, à quoi bon ?¹⁵⁸

Si l'énoncé concurrence le vers, au moins par contraste graphique avec le reste du poème, sa tonalité péjorative est éclatante : l'assonance en [a] résonne-t-elle comme un rire moqueur ou bien souligne-t-elle un regret ? L'eau ne se moquerait-elle pas, faisant la nique (par glissement paronymique avec « Nippes »), prétendant susciter tant d'admiration par le biais d'atours si rebattus ? Au claquement de l'occlusive ([nip]) s'ajouteraient le souffle dédaigneux de la constrictive et la grandiloquence appuyée de l'assonance. Toujours est-il que ce segment intervallaire ayant l'allure du vers relève d'une approche beaucoup plus prosaïque que le reste du texte et que le locuteur y exprime une lucidité qui contrebalance une appréhension par trop amoureuse et émerveillée. Le poète prétend-il ainsi contrarier l'idée que le vers soit allègement, ennoblissement, et que la prose soit polarisée par le trivial ? Reste que l'inflexion de l'allure textuelle exhibe une tension poétique qui consiste à biaiser avec le vide, et peut-être avec l'angoisse de la mort comme le laissent penser ces propos de l'auteur :

Alors n'importe quoi de vain, d'insignifiant est bon à prendre pour faire écran, pour remplir un vide devenu trop menaçant, seul gage pourtant d'accomplissement – accomplissement de soi mais aussi, sens biblique : « Tout est accompli ».¹⁵⁹

Enfin, la concurrence d'allure entre les paragraphes et l'élan vibratoire de l'énoncé médian et blanchi permet de favoriser les échos, les enjambées entre poèmes qui se suivent. Prolongeons succinctement le travail mené en première partie en prenant l'exemple

¹⁵⁷ *À portée de la voix, op.cit.*, p. 30.

¹⁵⁸ Sur ce point encore, il est impossible de dégager des règles systématiques. Contrairement à l'un des précédents exemples, « *Inquiètes hirondelles* » (*Comme un léger sommeil, op.cit.*, p. 39), les paragraphes de prose ne se rapportent pas à une quelconque pesanteur, mais plutôt au ravissement heureux.

¹⁵⁹ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *La Force de l'âge* », p. 52.

du poème « *Tant s'en faut*¹⁶⁰ ». Dans ce texte, deux phrases en prose évoquent la marche du locuteur à l'aurore, elles encadrent ce fragment blanchi :

Le froid, le gel, l'herbe cassante.

Or ce fragment elliptique ne concerne pas directement les notations développées dans le poème. Par contre, l'émiettement de la végétation gelée et brisée sous le pas renvoie explicitement au poème précédent intitulé « *Un carnet de débris*¹⁶¹ ». Cet énoncé d'allure concurrentielle exhibe donc une passerelle possible entre les deux poèmes. Autrement dit, il donne à voir comme « un moment qui s'interrompt dans le long poème qu'on n'arrête pas d'écrire, et où on ne peut que s'interrompre.¹⁶² » (Meschonnic). L'allure du vers pointe vers la page de gauche, vers un autre poème. D'une part l'énoncé blanchi est le revers visible d'une pulvérisation textuelle impliquant plusieurs textes, il est le signe d'un déploiement textuel centrifuge, d'une hétérogenèse du poème. D'autre part, au niveau du poème même, il exhibe des tensions entre équilibrage et déséquilibrage graphique et sémantique.

Les phénomènes de concurrence observés ne remettent pas en cause la reconnaissance et la distinction entre les poèmes en vers et les poèmes en prose. Ils ne font pas non plus système, et c'est pourquoi ils ne répondent pas à l'essentialisation d'antagonismes entre l'idéal du chant associé au vers et la chute dans le prosaïsme de la prose. Les allures contrastantes de la compacité et du blanchiment font voir diverses cinétiques poétiques communes aux vers et à la prose : l'impulsion de la parole, le rejet, le ricochet, les tensions entre équilibrage et déséquilibrage pour dire l'« inspiration négative¹⁶³ » du poème tentant de prendre appui sur le vide. Dans l'ensemble de l'œuvre, la concurrence vers/prose suppose des textualités, qui s'attirent, qui échangent leurs qualités, se rassemblent ou se tiennent à distance, non pas tant en fonction d'adversités exclusives que selon des dynamiques de renversements et de transformations réciproques, c'est-à-dire de concurrence. Enfin, chaque phénomène de frottement suscite l'idée d'une traversée textuelle aléatoire sur la page, chaque embarquée projette la continuation poétique dans l'imprévisible, ce que H. Meschonnic désigne comme étant « l'inconnu du rythme »¹⁶⁴. Dans les poèmes de P. Chappuis, cet inconnu rythmique a trait à l'enjambée, que la textualité du poème soit dans son ensemble polarisée par la prose ou

¹⁶⁰ *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, p. 63.

¹⁶¹ *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, p. 62.

¹⁶² Propos recueillis par Serge Martin, dans l'article « Henri Meschonnic. Le rythme du poème dans la vie et la pensée (première partie) », in *Le français aujourd'hui*, vol. 137, n° 2, 2002, p. 124.

¹⁶³ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « *Inspiration négative* », p. 137.

¹⁶⁴ Nous retrouvons l'idée de l'« inconnu » du rythme postulée par Henri Meschonnic : « au-delà des oppositions formelles, le vrai problème poétique est celui d'un rythme-sujet. Sans oublier l'inconnu du rythme qui est le grand régisseur des parades du langage. » (Martin, Serge, « Henri Meschonnic. Le rythme du poème dans la vie et la pensée (première partie) », *op. cit.*, p. 125).

par le vers. Cette spécificité d'allure « met à nu [le] caractère subjectif du rythme, du rapport entre le rythme du discours et le sujet »¹⁶⁵. Pourtant, en considérant l'enjambée, nous serons amené à nuancer un peu le propos de H. Meschonnic : si « [l]e blanc, le silence ne sont pas les mêmes dans le poème en prose, et dans le vers libre, et dans le verset¹⁶⁶ », l'enjambée que marque le ponctème blanc colore de qualités tout à fait concurrentielles les polarités évoquées.

1.2. Démarcation des frontières phonographiques : labilités concurrentielles entre enjambement et enjambée

La logique de clôture des marques phonographiques que sont les signes ponctuationnels et le ponctème graphique blanc¹⁶⁷ est contestée non seulement par le « suspens, [la] sublime hésitation entre le son et le sens¹⁶⁸ » qu'est l'enjambement pour Giorgio Agamben, mais aussi par l'enjambée entre les unités du poème polarisé par la prose. Du point de vue de la poïétique, la concurrence est majeure parce que réciproque et protéiforme : dans les vers, l'enjambement peut générer, ou être oblitéré par une dynamique d'enjambée entre unités disjointes ; en prose, l'enjambée concurrence l'allant discontinué des vers. Préalablement, il s'avère nécessaire de revenir à la définition même de l'enjambement considéré comme inhérent aux vers pour en faire émerger les contours problématiques au regard de l'écriture et des représentations poétiques chappuisiennes. À la lumière de ces analyses, il sera possible de justifier des perspectives ouvertes par le concept d'enjambée, comme dynamique textuelle relationnelle, et comme « organisation du mouvant sous le discontinu¹⁶⁹ » (Meschonnic).

¹⁶⁵ Meschonnic, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 611.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 614.

¹⁶⁷ Dans « *L'ouverture du phrasé* » (*Formes poétiques contemporaines*, n° 13, « La phrase », pp. 13-25), Arnaud Bernadet interroge le problème posé par le phrasé qui « ouvre » la phrase littéraire « à un ordre virtuellement infini ». Son approche rejoint le concept d'oralité proposé par H. Meschonnic dans *Politique du rythme, politique du sujet*. (Lagrasse : Éditions Verdier, 1995, p. 598) : « l'oralité n'est pas et n'a jamais été le parlé opposé à l'écrit, la voix vivante opposée à la lettre, qui tue ou qui est morte. ». D'une certaine façon, notre approche de « l'allure par enjambées » précise ce que serait le *phrasé* de Pierre Chappuis et en quoi il ouvre à l'inconnu (Meschonnic).

¹⁶⁸ Agamben, Giorgio, *Idée de la prose*, op. cit., p. 24.

¹⁶⁹ Meschonnic, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, op. cit., p. 429.

1.2.1. L'enjambement comme procédé systémique inhérent aux vers et comme horizon figural

Dans le poème versifié, l'enjambement recouvre toutes les discordances entre la frontière du vers et le découpage syntagmatique. Dans *Ordres et raisons de la langue*¹⁷⁰, Jean-Claude Milner en donne une définition à laquelle s'accordent nombre de critiques :

Il y a vers dans une langue, dès qu'il est possible d'insérer des limites phonologiques sans avoir égard à la structure syntaxique. Si une telle définition est reçue, il en suit une conséquence : la notion d'enjambement ; qui n'est rien d'autre que la possibilité d'une contradiction entre limite syntaxique et limite poétique, se trouve analytiquement contenue dans celle du vers. En bref, il y a vers dès qu'il y a possibilité d'enjambement.

Laurent Jenny étend cette définition de l'enjambement aux vers libres¹⁷¹ et convient également que l'enjambement est « le seul gage d'une différence entre le vers et la prose¹⁷² ». Explorant le fonctionnement de l'enjambement, Giorgio Agamben cherche, de même que Laurent Jenny, à « préciser ce qui se joue dans le mouvement de bascule qui lie un vers au suivant¹⁷³ » (P. Chappuis), autrement dit dans le mouvement de la *versura*. Pour G. Agamben, la *versura* renvoie à l'allure boustrophédique du vers, à l'ambiguïté d'un mouvement « tourné à la fois en arrière (versus) et en avant (pro-versa) »¹⁷⁴. Dans l'enjambement, la *versura* opère diversement selon qu'elle manifeste une « apparente coïncidence de la parole avec elle-même¹⁷⁵ » ou qu'elle mette en évidence une discordance, un écart. Pour L. Jenny, c'est précisément au cœur de cette alternative distinctive que se jouent « les contours de la forme vers en même temps que ses lignes de fuite.¹⁷⁶ ». Or, cette discordance, ce fort degré de saillance¹⁷⁷ de l'enjambement, Pierre Chappuis le rapporte à la notion d'écart¹⁷⁸ : aussi

¹⁷⁰ Milner, Jean-Claude, *Ordres et raisons de langue*, op. cit., p. 300.

¹⁷¹ Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, op. cit., p. 138 : « La meilleure définition du vers [...] me semble être celle qui fait de lui une structure de discours où est assurée la possibilité de l'enjambement, c'est-à-dire d'une disjonction entre limites syntaxiques et limites formelles. [...] il suffit pour qu'il y ait vers que soit réservée la possibilité de la disjonction, mais non nécessairement qu'elle soit réalisée. ». Dans *Idée de la prose*, Giorgio Agamben va jusqu'à affirmer que « tout vers dans lequel l'enjambement n'est que virtuel devenant un vers à enjambement zéro » (*Idée de la prose*, op. cit., p. 21), ce que conteste Pierre Chappuis dans *Le Biais des mots*, op. cit., p. 90.

¹⁷² Agamben, Giorgio, *Idée de la prose* op. cit., p. 24.

¹⁷³ *Le Biais des mots*, op. cit., V, « Écart, enjambement », p. 90.

¹⁷⁴ Agamben, Giorgio, *Idée de la prose*, op. cit., p. 24.

¹⁷⁵ Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, op. cit., p. 146.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 139.

¹⁷⁷ La notion de saillance est notamment convoquée par Michel Murat dans *Le Vers libre*. D'elle dépend la qualité de l'enjambement et la lisibilité de la distinction entre l'allure du vers ou de la prose : « Lorsque la frontière de vers coïncide avec la phrase la perceptibilité du vers libre se réduit, et l'identification de la forme peut devenir problématique ; à moins que la phrase ne soit très courte, la disposition tend en effet à se confondre avec celle du poème en prose à découpage alinéaire. » (op. cit., 2008, p. 35).

¹⁷⁸ Rappelons cette citation du chapitre « Écart, enjambement » dans *Le Biais des mots* (op. cit., pp. 90-91) : « Au sens strict, l'enjambement déstabilise le vers [...] le nie dans sa raison d'être en l'enchaînant au suivant selon les exigences de la syntaxe [...] Au contraire de l'enjambement qui d'emblée table sur l'appui retrouvé en posant le pied, l'écart – d'un vers, mais aussi bien d'un mot à l'autre [...] ».

distinguerons-nous, tel est le premier temps de l'analyse, l'enjambement fluide, qui s'apparente à la « coïncidence de la parole avec elle-même¹⁷⁹ » (Jenny), et l'enjambée, ayant trait à un écart saillant, sémantiquement ou/et graphiquement.

Parallèlement, la *versura* entendue comme un suspens et comme une tension entre le son et le sens (G. Agamben) opère également entre deux énoncés en prose et, de manière saisissante, crée un effet d'enjambée comparable aux enjambements particulièrement saillants dans certains poèmes en vers. Cette seconde perspective ne remet pas en cause la démarcation entre poèmes en vers et poèmes en prose ; elle ressortit plutôt à la dimension figurale de la *versura*, telle que conçue par L. Jenny. C'est bien parce que l'enjambée engage une dimension figurale¹⁸⁰ qu'elle peut redoubler l'enjambement mis en œuvre dans les vers : celle-ci n'est pas plus distincte de l'allure naturelle de la marche, que de la fluidité « innée¹⁸¹ » de la prose (P. Chappuis). Probablement, le poète neuchâtelois souscrirait à ces vers de Jean Tortel¹⁸² : « Frontières et comme / Si l'enjambée suspendue / Le vide soudain / Composait le nom.¹⁸³ ».

L'enjambée modèle une cinétique significative transposant « la réflexivité interne du discours en d'infinis jeux de miroirs contextuels où le discours s'enivre de se déplier à partir de lui-même ». Avec l'enjambée, la « maîtrise du sens » (l'expression supposant à la fois la clôture et la téléologique sémantico-discursive) est « sans cesse déjoué par sa relance »¹⁸⁴ (Jenny). La relance de l'enjambée intéresse l'« organisation du mouvant sous le discontinu », l'« inconnu du rythme » valorisés par Meschonnic¹⁸⁵, car comment penser le rythme dans l'intervalle de l'enjambée ? Proprement incommensurable, dé-mesuré, le déplacement de l'enjambée n'a pourtant « rien d'absolu » : il n'a, nous paraphrasons P. Chappuis, « de signification que celle qu'on [lui] donne¹⁸⁶ ». La « subjectivation¹⁸⁷ » obscure de la voix

¹⁷⁹ Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, op. cit., p. 146.

¹⁸⁰ Dans *Le roman de la langue* suivi de *Écrire encore* (Lyon : Horlieu, 2002), Mathieu Bénézet évoque l'écriture romanesque de Pierre Rottenberg et fait de l'enjambement la figure d'une « immense ponctuation narrative » : « Il y a des « écluses » qui sont autant d'enjambements, qui à la fois révèlent et dissimulent les ruptures. Figure poétique de l'enjambement où la proposition grammaticale se trouve divisée à l'œil mais pouvant se réunifier par la voix. » (p. 73).

¹⁸¹ À propos de l'inflexion qui a suivi la parution du recueil *Pleines marges*, le poète note qu'il ne *craignait* plus le « voisinage » des vers avec la prose » fluide, se focalisant désormais sur les potentialités « innées ? » de l'instrument-poème. L'interrogation porte au moins autant sur l'idée du caractère originaire du poème que sur le rapprochement métaphorique musical (*Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., p131).

¹⁸² A propos duquel Pierre Chappuis a consacré plusieurs articles repris dans *Tracés d'incertitude*. Paris : José Corti, 2003 : « *L'écart et le renversement* » (pp. 133-143) et « *Face au fracas universel* » (pp. 181-185).

¹⁸³ Tortel, Jean, *Des corps attaqués*. Paris : Flammarion, 1979, p. 148. Cité par Lucie Bourassa dans *Rythme et Sens : des processus rythmiques en poésie contemporaine*, op. cit., p. 242.

¹⁸⁴ Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, op. cit. Citations respectivement extraites des pages 147 et 153.

¹⁸⁵ Meschonnic, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, op. cit., p. 429.

¹⁸⁶ Chappuis, Pierre, « "La présence et l'instant". Entretien avec Arnaud Buchs », dans *Europe, Vladimir Pozner, Danièle Sallenave*, n° 1017-1018, Janvier-Février 2014, p. 290.

chappuisienne est singulièrement configurée par l'enjambée, qui abouche les frontières phonographiques, raccrochant des énoncés, des unités textuelles, de manière à la fois évidente et problématique, syntaxiquement et logiquement parlant. Dans le mouvement de la lecture, l'enjambée crée un soubresaut en même temps qu'un processus de continuation. En ce sens, la cinétique de l'enjambée intéresse aussi bien la poétique que la « subjectivation » du locuteur et du lecteur telle que la conçoit H. Meschonnic : l'enjambée configure « la relation même de lecture incluse dans l'écriture¹⁸⁸ ». Relative à cette propriété rythmique des « courts-circuits de la conscience, dans la sémantique du continu¹⁸⁹ », l'enjambée implique et l'auteur et le lecteur. Or, c'est bien ce sur quoi insiste Pierre Chappuis lui-même dans le chapitre intitulé « *Dans l'intervalle* » :

À lui, le lecteur, d'endosser après nous une pleine insécurité, démuné face à ce qui ne se laissera pas saisir, de n'attendre rien d'autre entre les mots qu'un espace laissé vacant [...]¹⁹⁰.

Reste, présentement, à analyser les zones de frottements entre l'enjambement et l'enjambée dans les poèmes en vers, avant d'envisager l'enjambée dans les poèmes polarisés par la prose et, finalement, de comparer le cas particulier de l'enjambée entre les propositions principales et leur relative introduite par « qui » dans les poèmes en prose et en vers.

1.2.1.1. *En vers, « Tous les enjambements sont possibles¹⁹¹ » (J. Tortel)*

P. Chappuis conçoit la souplesse de l'enjambement par opposition à l'écart, au décalage saillant que nous désignons comme enjambée. Pour le poète, l'enjambement « table sur l'appui retrouvé en posant le pied », il tend à nier le vers « dans sa raison d'être en l'enchaînant au suivant selon les exigences de la syntaxe¹⁹² ». Il se situe donc du côté de « *cette chose fluide¹⁹³* » qu'est la prose : l'accord entre les frontières syntagmatiques et celles des vers ne remet pas en cause la continuation phrastique, elle ne perturbe pas le mouvement de lecture. En tant que lecteur, le poète neuchâtelois apprécie le travail de Philippe Jaccottet

¹⁸⁷ Sachant que la subjectivation se rapporte, chez Meschonnic, à « un sujet du poème – de l'activité du poème – spécifiquement, qui n'est ni le sujet de la langue (Saussure), ni le sujet de l'idéologie (celui de Marx), ni le sujet de l'énonciation (Benveniste), ni le sujet non-sujet de la psychanalyse qui reste celui d'une psychologie des profondeurs. C'est le sujet d'une signifiante du continu » (Meschonnic, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, op. cit., p. 129).

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 193.

¹⁹⁰ *Le Biais des mots*, op.cit., III, « *Dans l'intervalle* », p. 50. Cette approche s'inscrit d'ailleurs dans le prolongement de celle de Paul Claudel qui affirme que l'enjambement consiste à coller « sur les bras » du lecteur un « corps morcelé et tressautant » (*Réflexions sur la poésie*. Paris : Gallimard, Folio Essais, 1963, p. 14).

¹⁹¹ Tortel, Jean, *Arbitraires espaces*. Paris : Flammarion, 1986, p. 77.

¹⁹² *Le Biais des mots*, op.cit., V, « *Écart, enjambement* », p. 90.

¹⁹³ Pierre Chappuis cite Baudelaire dans *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., p. 132.

sur l'enjambement dans le recueil *Airs*¹⁹⁴, quand le « mouvement de la phrase », l'allure de la « prose » « travers[e] le poème comme chat sur braises » et que, conséquemment, l'ensemble du poème « s'allège, se fait poudre, trace, murmure »¹⁹⁵. L'exemple suivant correspond à cette allure concurrentielle, à cet assouplissement procuré par l'enjambement quand les vers forment une phrase-strophe :

Tant bien que mal,
ton pas s'ajuste
aux dalles du jour.¹⁹⁶

La phrase est linéaire, non morcelée, non elliptique : elle implique une certaine complétude syntaxico-sémantique, ne suscitant pas de phénomènes de protention* ou de rétention*. Par ailleurs, le verbe dénote l'exactitude et le parachèvement. Les frontières syntagmatiques correspondant aux frontières du vers, l'enjambement ne contrarie pas la souple fluidité phrastique. Bien qu'il soit question de démarche physique, et de démarche, d'approche poétique, l'enjambement ne repose pas du tout sur le même type d'écart incommensurable que l'enjambée : le pas est stable. L'équilibre est sensible encore en termes syllabiques : les vers se calibrent autour de trois ou quatre syllabes.

Mais, ce type de configuration ne recouvre pas l'ensemble des poèmes où la souplesse du phénomène de l'enjambement est très fréquemment travaillée par une poïétique de l'écart.

1.2.1.2. *Subversions de l'enjambement*

L'extrême concision elliptique du vers rend l'enjambement obligatoire, mais sa souplesse est souvent infléchie par d'autres phénomènes qui, de ce fait même, deviennent plus saillants. Quand bien même le poète accorde les limites syntagmatiques avec l'élasticité du vers, le morcellement¹⁹⁷ phrastique vient souvent subvertir la souplesse du mouvement de la *versura*. Ainsi, la fragmentation syntaxique et la ramification phrastique viennent-elles contrarier l'élasticité de l'enjambement qui néanmoins les favorise :

¹⁹⁴ Marqué par l'influence du haïku, le recueil est proche des poèmes en vers brefs de Pierre Chappuis.

¹⁹⁵ *Tracés d'incertitude*. Paris : José Corti, 2003, « *Au souffle* » (Au sujet de Jaccottet), p. 164.

¹⁹⁶ Seconde partie du poème « *dans le bleu* » extrait de *Pleines marges*, *op.cit.*, p. 43.

¹⁹⁷ Dans « *Énoncés fragmentés et systèmes ponctuels : l'exemple de Pierre Chappuis* », in *Le Discours et la Langue*, 2011, pp. 138-158, Isabelle Chol étudie ce phénomène dans *Soustrait au temps* et *Éboulis* qui relèvent pour Pierre Chappuis des « vers étalés ou prose en débris ». Montrant que régulièrement « le point isole aussi des syntagmes qui forment ensemble une phrase », elle parle de fragmentation et de morcellement, termes que nous convoquons aussi pour analyser le travail du poète sur le vers.

Pourquoi, autour de lui [le hangar],
tant de corneilles
par les trous des fenêtres,
aveugles, s'engouffrant,
noires dans le noir ?¹⁹⁸

Les limites syntagmatiques ne sont pas contrariées par l'enjambement mais c'est la continuité du déploiement phrastique lui-même qui est contrecarrée. Cette manière de déploiement configurée par le projet interrogatif et par l'absence d'élision syntaxique rappelle l'allure de la prose. Précisons que la double pratique de l'enjambement et de la ramification ne concurrencent pas la prose en général, mais bien la pratique de la prose telle que la conçoit Pierre Chappuis. Le frottement concurrentiel doit être rapporté au fait que le poète ait voulu maintenir le vers dans une zone de frottement avec la phrase qui, en prose, prétend à une certaine allure :

Il [le vers] a à se tenir tant bien que mal en équilibre entre une prosodie réduite à l'état de pantin désarticulé et (sauf volonté provocatrice) une prose qui ne s'avoue pas pour telle : hachée, tronçonnée arbitrairement, la phrase ne réussit qu'à se donner des allures [...]¹⁹⁹.

La subversion est autrement plus forte quand l'enjambement est tirailé par l'idée du rejet, et que le débord rend visible une cinétique centrifuge comparable à celles observées dans les unités intermédiaires des poèmes polarisés par la prose. Dans les poèmes en vers, le segment rejeté se réduisant à un mot, le vers lui-même semble contester sa propre existence²⁰⁰, pour devenir une trace de vers, un fragment textuel :

Dans le jour,
sans le rompre,
– étroit son sillage –
va.²⁰¹

Le fragment verbal est ce qui reste de l'enjambement par delà la rupture instaurée par l'énoncé encadré par les tirets : il interroge la notion même de vers, mais engage nettement l'idée du rejet, du ricochet. Ce type d'occurrence marque, dans tous les poèmes, le primat de la tension entre ordre et désordre, entre cohésion et dispersion. Dans le poème en vers, les mots « cherch[e]nt tant bien que mal à s'ordonner en vers, en strophes mêmes²⁰² », explique l'auteur.

¹⁹⁸ *Mon Murmure, mon souffle, op.cit.*, « (du train) », p. 32.

¹⁹⁹ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « Vers, prose », p. 89.

²⁰⁰ Isabelle Chol se demande si le terme de vers est encore approprié lorsque le travail graphique de la page domine (« *La Poésie spatialisée depuis Mallarmé. Les limites du vers* », *Poétique*, 2009/2, n° 158, p. 245).

²⁰¹ *Entailles, op.cit.*, p. 22.

²⁰² Pierre Chappuis répondant à A. Buchs dans l'article « *La présence et l'instant* », in *Europe*, n° 1017-1018 / Janvier-Février 2014, p. 291-292.

Situé au cœur d'une unité strophique, le fragment blanchi ayant l'allure du rejet travaille encore différemment l'enjambement, en créant une poche, une échancrure verbale ; il instaure une enjambée :

Le souffle qui murmure à ton oreille
inouï
ne passe pas à travers l'arbre²⁰³

Le rejet de l'adjectif fragilise la cohésion strophique en ouvrant une échancrure verbale synonyme de silence : le terme, blanchi, exprime précisément l'inaudible, il laisse entendre, moins qu'un vers, une expiration. Par contre, ce rejet, cette poche verbale exhibe une possibilité d'enjambée entre le premier et le dernier vers²⁰⁴. Le fragment adjectival relève peut-être d'un décrochage énonciatif comparable aux insertions parenthétiques, et par le biais duquel l'énonciateur prendrait un recul appréciatif par rapport à l'évocation première. Il est en lui-même privé d'allure et ne s'apparente pas au déploiement syntagmatique des vers qui l'entourent : il configure une échancrure. Néanmoins, enveloppé par d'autres énoncés en vers, le rejet reste comme imprégné par leur trame. Étrangement, l'échancrure graphique créée par le rejet fonctionne comme une butée, nécessaire à l'allure de l'écart qui définit l'enjambée : elle figure l'impensable traversée du « souffle » dans la compacité de l'arbre, mais en la rabattant sur la traversée de la voix poétique par-dessus la rumeur « inouï[e] ».

Dans l'occurrence suivante, le fragment rejeté a notamment pour effet d'exhiber une enjambée complexe :

Hachuré, le jour ;
haché.
Pourtant s'infiltré,
rebelle, éraflé.

La lumière du jour.²⁰⁵
[...]

Entre les deux premiers vers, la fluidité de l'enjambement phrastique est contrariée par le point-virgule²⁰⁶. Ce ponctème, ainsi que le point, configurent la tension entre l'autonomie du fragment et son rattachement sémantico-logique au pivot nominal du jour. Bien que suspendu et flottant, le fragment de vers résonne comme un écho paronymique amputé par rapport à « Hachuré ». Graphiquement, le phénomène répond à l'infiltration lumineuse dans

²⁰³ *Moins que glaise, op.cit.*, « *Cela seul* », p. 24.

²⁰⁴ Qui pourrait être ainsi rapportée : *Le souffle qui murmure à ton oreille ne passe pas à travers l'arbre*.

²⁰⁵ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, « *(parmi les pins noirs d'Autriche)* », p. 26. Poème intégralement cité (en 2.1) dans la partie intitulée « Les indicateurs sont poétiques d'écarts, pointent la labilité ».

²⁰⁶ Dans « Grandeur et décadence du point-virgule » (*Langue française*, 2011/4, n°172, pp. 37-52), Jacques Dürrenmatt montre l'évolution de ce ponctème désormais destiné à créer du jeu, de l'écart entre des constituants où domine l'idée de juxtaposition.

les traits noirs, les hachures des vers. En dépit du point, une continuation discursive peut embrasser l'ensemble des quatre premiers vers, notamment grâce à l'adverbe qui articule les unités. Mais, le fragment rejeté autorise une autre lecture, elle-même marquée par l'enjambée par-delà le point du vers 4, et par-delà le ponctème interstrophique : une discontinuation discursive embrasse les vers 3 et 5. En substance, le poète contrarie fréquemment l'enjambement pour le reconfigurer selon une logique d'enjambée.

Enfin, dans l'unité strophique, la *versura* de l'enjambement, qui « d'emblée table sur l'appui retrouvé en posant le pied²⁰⁷ », est troublée par le tressage, par le couplage croisé des vers. L'entrelacement des syntagmes conteste la renverse d'un vers à l'autre et, par conséquent, si l'enjambement ressaisit ce que le vers « a rejeté au-devant de soi²⁰⁸ » (Agamben), c'est uniquement par le biais d'une plus large enjambée :

Serrées, impatientes,
elles [les feuilles] s'agitent,
frémisantes, innombrables,
flanc contre flanc.²⁰⁹

L'unité strophique devient un « vivier » favorable aux rapports et accouplements à distance, d'une part entre les épithètes détachées du premier et troisième vers, et d'autre part, entre le groupe verbal et le dernier syntagme complétif. Dans l'ensemble, le désordre végétal informe le déploiement strophique de telle manière que le feuilletage des vers l'emporte sur l'effet de fluidité censément visé par l'enjambement²¹⁰. Mais, précisons comment la saillance du phénomène de l'enjambée reconfigure la souplesse de l'enjambement entre les vers.

1.2.1.3. De l'enjambement à l'enjambée

Quand l'enjambement est reconfiguré par l'enjambée, les frontières des vers marquent des points d'impact, mais l'entre-deux pas – autrement dit, l'entre-deux vers – se trouve démesuré : l'écart du déliement conteste, mais sans l'oblitérer totalement, une force de continuation.

Cette discontinuation peut être mise en rapport avec le pas du promeneur, tel est le premier point de ce développement. Correspondant à l'empan d'une enjambée, l'écart

²⁰⁷ *Le Biais des mots*, op.cit., V, « Écart, enjambement », p. 90.

²⁰⁸ Agamben, Giorgio, *Idée de la prose*, op.cit., p. 23 : « La *versura* [...] est un geste ambigu, tourné à la fois en arrière (versus) et en avant (pro-versa). »

²⁰⁹ *Mon Murmure, mon souffle*, op.cit., « (vivier végétal) », p. 33. Pierre Chappuis a retravaillé le poème qui se déploie tout à fait différemment dans *De l'un à l'autre*, op.cit., « Vivier... », p. 47. Cf. *infra*, p. 901.

²¹⁰ Du moins au regard de Pierre Chappuis pour qui l'enjambement « d'emblée table sur l'appui retrouvé en posant le pied » d'un vers à l'autre (*Le Biais des mots*, op.cit., p. 92).

manifeste l'attention portée à l'insaisissable continuation d'un moment à l'autre. Dans « (*cœur étroit*)²¹¹ » par exemple, le second vers se tourne *vers* l'entre-temps qui échappe :

Sur nous déjà, pas à pas,
l'obscur.

Le premier vers est fortement marqué par la scansion des occlusives et de l'assonance en [a] ; l'enjambée définitive vers « l'obscur » y est « déjà » annoncée, prévue, presque advenue ; pourtant seul l'enjambement, et plus exactement le rejet, lui confère sa qualité dynamique, sa valeur poétique et, sémantiquement, son poids oppressant. La figure de l'enjambée se superpose au rejet : la trame spatio-temporelle est parcourue par les pas des promeneurs, et elle-même semble relever d'un déploiement irrégulier et discontinu : d'une avancée par enjambées.

Par ailleurs, la reconfiguration figurale de l'enjambement résulte du décrochement typo-graphique des tirets :

Le chemin, à mesure
– chaque enjambée –
s'anime.²¹²

La fragmentation syntaxique contrarie la fluidité de l'enjambement, dans l'ensemble strophique comme dans le vers liminaire : le processus graduel, dénoté par « à mesure » ainsi que par l'inchoativité verbale, entre en tension avec la mise en apposition de cette locution et avec le décrochement exhibé par les tirets. Le tiraillement est d'autant plus sensible que l'énoncé inséré affirme la volonté de démarquer des unités. L'élan qui porte vers nulle destination tient de ce suspens que figurent les tirets doubles : ils délient tout en donnant à voir quelque chose comme une conduction électrique. Unique et multiple, physique et abstraite, l'enjambée « mesure » une traversée promise à l'indétermination des limites, celles des unités textuelles syntagmatiques ou typographiques aussi bien que celle de la « phrase » de la vie, « renouvelée à chaque enjambée »²¹³.

Quand bien même l'enjambée ne se rapporte pas à l'évocation de la marche, elle prend nettement le pas sur l'enjambement pour mettre en évidence des « distance[s] intérieure[s] »²¹⁴, pour configurer une discontinuation textuelle apparentant parfois le poème à une phrase « suivie, linéaire, en cela une » mais qui « ne se développe que découpée

²¹¹ *Pleines marges, op.cit.*, « (*cœur étroit*) », p. 22. Poème intégralement cité p. 72.

²¹² *Comme un léger sommeil, op.cit.*, p. 75. Poème intégralement cité p.156.

²¹³ *Ibidem*, « *Midi en février* », p. 47.

²¹⁴ *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 99.

interrompue.²¹⁵ ». Dans ce type d'occurrence, l'enjambée de la « phrase continuée²¹⁶ » (Bernadet) concurrence la fluide souplesse de la phrase en prose :

Intensément,
le soir.

S'ouvre, s'enténébre.

Gravement, au sol,
prenant épaisseur,
prenant corps.²¹⁷

Les points et les ponctèmes blancs confèrent au poème une allure déliée ; ils contredisent la visibilité d'une phrase-poème mais, au terme de la lecture, la dynamique sous-jacente de la discontinuation devient incontournable et instaure rétrospectivement des écarts qu'il est possible d'appréhender comme des enjambées, comme des soubresauts de conscience²¹⁸. L'écart, explique l'auteur,

[...] porte sur le vide à franchir au moment de lancer la jambe en avant, instant où l'équilibre du marcheur est en jeu, où s'opère, si infime soit-elle, une déchirure autant dans la réalité environnante que dans la conscience qui de là, imprévisiblement, reprendra son cours comme si de rien n'était ou, au gré de ce qui la traverse de la manière à la fois la plus déroutante et la plus naturelle, se retrouvera peut-être tout ailleurs.²¹⁹

Entre les premiers vers et l'énoncé médian, la première enjambée recouvre le choc ayant trait à la force de la rencontre avec la trame spatio-temporelle²²⁰, tandis que la seconde se rapporte à une autre inflexion atmosphérique, thymique et chromatique, soulignée par l'adverbe. La perspective de la continuation consisterait à entrevoir un même processus ; inversement, la perspective de la discontinuation fait, par exemple, entendre le second adverbe comme une reprise, comme un déplacement par rapport au premier. Poser le phénomène de l'enjambée revient à penser la mobilité du texte comme étant en rapport avec les intermittences du sujet lyrique, elle pose le primat de l'événement figural (Jenny) sur l'espacement graphique.

À l'inverse, l'enjambée peut travailler plus fortement la discontinuation textuelle et reconfigurer à la fois des mouvements de renversement et de morcellement textuels :

²¹⁵ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., XVII, « Infailliblement », p. 165. La réflexion de l'auteur est suscitée par la lecture d'un poème en vers extrait du recueil *Hangars*, publié par José-Flore Tappy en 2006 aux éditions Empreintes.

²¹⁶ Bernadet, Arnaud, *La phrase continuée. Variations sur un trope théorique*, op.cit.

²¹⁷ *Comme un léger sommeil*, op.cit., « (d'ici, même heure que hier) », p. 21.

²¹⁸ Rappelons la formulation de H. Meschonnic pour en souligner la proximité avec celle de P. Chappuis, le premier évoquant des « courts-circuits de la conscience, dans la sémantique du continu » (*Politique du rythme, politique du sujet*, op.cit., p. 193).

²¹⁹ *Le Biais des mots*, op.cit., VI, « Écart, enjambement », p. 92.

²²⁰ Voir l'analyse du début du poème « (d'ici, même heure que hier) » dans le passage sur *La « diffraction affective »*, page 312.

Ombre encore endiguée,
entaille dans le jour finissant.

Débordera.

Rivière convoyeuse de la nuit.²²¹

Au sens strict, l'enjambement concerne uniquement les deux premiers vers qui se renversent et se replient étrangement l'un sur l'autre, par le biais d'un chiasme syntaxico-sémantique (l'« [o]mbre » dans le « jour » est une « entaille » encore « endiguée ») et grâce aux glissements phonétiques en [õ:] et [ã]. L'idée du débord est d'emblée dénotée, mais elle se trouve embrassée dans le déploiement symétrique des deux syntagmes. L'enjambée n'intervient de manière figurale qu'avec le troisième vers : l'expansion centripète des énoncés s'accorde avec l'écoulement spatio-temporel évoqué. Flottant entre les idées d'imminence et de certitude, le verbe médian constitue une enjambée complexe : il trouve un point d'impulsion dans les premiers vers, se raccorde directement au substantif pivot « entaille » et, secondement à « ombre » ; enfin, il retrouve un point d'impact dans le vers final, avec les substantifs « Rivière » et « nuit ». En d'autres termes, le mouvement de l'enjambée ne se résout ni dans le phénomène du rejet, ni dans celui du contre-rejet. De manière partiellement comparable avec la pénultième occurrence, l'enjambée a trait à la tension entre un processus graduel et la volonté de pointer l'instant où le mouvement de bascule aura lieu entre jour et nuit. Sa portée figurale consiste à dé-mesurer une expansion. Si la notion de « phrasé » (Bernadet) permet d'insister sur une continuation, celle d'enjambée vise à mettre en évidence l'écart indéfinissable entre point(s) d'impulsion et point(s) d'impact textuels.

Par ailleurs, l'enjambée textuelle peut recouvrir des tensions adjacentes au rebond ou au ricochet. Dans *Le Biais des mots*, Pierre Chappuis note que le poème se doit d'être :

[...] tout à la fois compact et disséminé, rien de plus que ricochets de mots, plutôt de vers liés plus ou moins à distance, ne pouvant point enjambrer l'écart non mesurable qui les sépare, n'ayant pas à le faire.²²²

Avec le rebond et le ricochet, l'enjambée exhibe des écarts qui doivent être sensibles et perturber la progression du lecteur dans le texte, ce faisant, elle renvoie toujours à un en deçà dans la conscience du locuteur et, partant, elle est censée échapper à l'explication. Paradoxalement, le poète vise donc l'explicite pour donner à ressentir au lecteur une proximité étroite : le glissement auquel l'allocataire est confronté correspondrait aussi à un

²²¹ *Entailles*, *op.cit.*, p. 19. Cf. *supra*, « Partitions et labilités architecturales », pp. 237-238.

²²² *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 95.

soubresaut de conscience difficilement assignable chez le locuteur²²³. En cela consiste la dimension poétique de l'enjambée.

Le phénomène du ricochet s'apparente à l'enjambée et diffère du rejet au sens où l'accrochage de l'unité démarquée est à la fois évident, labile et complexe. Dans l'exemple suivant, le resurgissement textuel s'engendre et s'évanouit concomitamment, mettant en œuvre des dynamiques de renversement et d'écho :

Rivière
dans ses remous
porteuse de voix.

Pêle-mêle,
des rubans de voix,
rieuses, assombries.

Rieuses.²²⁴

L'enjambée tiraille l'élasticité d'ensemble du poème. Dans les deux unités strophiques, la discontinuation phrastique est travaillée par des effets de reprise et de déplacement : les « remous » du deuxième vers se superposent à l'emmêlement du quatrième pour évoquer un mouvement d'ordre circulaire ; parallèlement, le troisième vers équivaut sémantiquement au cinquième, tous deux postulant une certaine linéarité. Ces tensions se rejouent dans les deux derniers vers : la reprise de l'épithète renoue avec l'idée du « remous », mais la dynamique centrifuge du ricochet suppose un déplacement. Celui-ci concerne le mouvement physique et linéaire du locuteur se promenant le long des rives de l'eau. Ou bien, l'enjambée révèle un écho, l'insistance de la voix de l'eau, dans le temps même où le locuteur s'en est éloigné.

L'enjambée n'est pas uniforme, mais elle constitue l'allure du « phrasé » (Bernadet) poétique chappuisien. Pour en rendre compte, il a été nécessaire de s'attacher à décrire les articulations internes propres aux vers en même temps que celles qui sont propres à l'unité poétique supérieure, unité strophique ou textuelle, selon les multiples particularités des poèmes. L'enjambée recouvre cet équilibre articulatoire entre les phénomènes (typo)graphiques, syntaxico-sémantiques et discursifs, et c'est en quoi elle relève fondamentalement d'une approche figurale. En termes poétiques, l'enjambée opère une conversion de l'ordre discontinu instauré par les frontières syntagmatiques et graphiques, en une unité (dis)continué, (dés)articulée. Les signes ponctuationnels et le blanc sont facteurs

²²³ Rappelons cette citation cruciale dans *Le Biais des mots*, *op.cit.*, « III. Dans l'intervalle (1992) », pp. 49-50 : « À lui, le lecteur, d'endosser après nous une pleine insécurité, démuni face à ce qui ne se laissera pas saisir, de n'attendre rien d'autre entre les mots qu'un espace laissé vacant [...] l'équivalent d'une traversée hasardeuse où l'esprit n'est pas plus maître de se diriger qu'un automobiliste roulant sur le verglas [...] ».

²²⁴ *Entailles*, *op.cit.*, p. 31.

d'instabilités et de ruptures : dans l'enjambée, leur raison d'être n'est pas niée mais elle est subordonnée à une énergie subjacente au déploiement discursif. C'est précisément ce qui amène Pierre Chappuis à discuter²²⁵ l'affirmation de Giorgio Agamben pour qui l'enjambement est une « sublime hésitation entre le son et le sens²²⁶ ». Les tiraillements entre les frontières syntagmatiques et phonologiques sont de natures différentes selon que leur degré de saillance est moindre ou fort, selon qu'elles contestent les frontières du vers ou de la strophe pour se déverser dans l'unité suivante, sur un même palier textuel ou sur un palier différent, ou encore, selon que la *versura* concerne deux unités qui se suivent ou qui s'articulent à distance par-delà d'autres énoncés. Contrairement à l'enjambement, l'enjambée engage une mobilité textuelle impliquant une distance incommensurable qui ne se peut résorber dans une linéarité syntaxico-discursive, et c'est en quoi « l'hésitation » liée à l'enjambée est « sublime » : elle ne se résout, ne se résorbe jamais mais assure néanmoins une traversée en biais, à laquelle le lecteur doit se prêter à la suite du locuteur. En ce sens, l'enjambée est une allure de « subjectivation²²⁷ » (Meschonnic) : les soubresauts qu'elle engage sont poétiques car ils impliquent l'activité conjointe de l'invention du poème, de son locuteur et de son lecteur.

Mais il importe désormais d'opérer un glissement comparatif pour analyser le poème-page polarisé par la prose : quelles configurations textuelles procèdent de l'enjambée, et dans quelle mesure celle-ci s'apparente-t-elle aux phénomènes observés dans les poèmes en vers ?

1.2.2. L'enjambée, le rebond et le ricochet dans les poèmes en prose

Dans les recueils *D'un pas suspendu* et *À portée de la voix*, la figuralité de l'enjambée entre nettement en concurrence avec la dynamique textuelle des poèmes en vers. En effet, par-delà le point, l'enjambée travaille l'unité intermédiaire du poème en prose en arrimant graphiquement un paragraphe et un énoncé plus bref. Après l'analyse des caractéristiques globales de l'enjambée dans le poème bref en prose, nous nous intéresserons plus spécifiquement aux phénomènes de rebonds et de ricochets.

²²⁵ Dans « Écart et enjambement » (*Le Biais des mots, op.cit.*, p. 90), Pierre Chappuis nuance la proposition de G. Agamben, au regard de cette adéquation entre le son et le sens quand la frontière phrastique et la frontière de vers coïncident.

²²⁶ Agamben, Giorgio, *Idée de la prose, op.cit.*, p. 24.

²²⁷ Contrairement à H. Meschonnic, nous nous situons uniquement sur le plan de la transsubjectivité, aucunement sur les plans historique, anthropologique ou politique.

1.2.2.1. Les phénomènes d'enjambée

Dans le poème en prose, l'enjambée palpite : elle peut manifester plutôt un phénomène de décrochage ou plutôt un processus d'accrochage textuel. Dans tous les cas, la démarcation instaurée à la fois par le point, par le retour à la ligne et par l'alinéa et par le ponctème blanc, est plus ou moins fortement contrebalancée par la continuation de la linéarité phrastique et, sur le plan sémantique, par la référence à un même déploiement spatio-temporel. Le second point notable est que l'enjambée intéresse la labile démarcation entre le mouvement de l'étendue et celui du locuteur.

La dimension figurale de l'enjambée intéresse au plus haut point ces deux unités intermédiaires extraites du recueil *D'un pas suspendu*, leur comparaison permettra de préciser les caractéristiques majeures du phénomène. À gauche, le poème « *À grande eau*²²⁸ », à droite, la première unité intermédiaire de « *Pensées telles, vagabondes*²²⁹ » :

<p>Jusque là, dans l'ombre (les sapins, leur lourd poids d'ombre), sans éclat jusque-là coulait sourdement, jour obscurci. À peine, à sa surface, un tremblement.</p> <p>Dans la lumière, s'éveille, dans le soleil, prend ses aises, dans son lit récuré de frais s'ébroue (<i>calcaire comme pierre d'évier</i>), interminablement zézaie, s'étire avant de se précipiter soudain à gros bouillons (<i>clameur et coup de sabre ici encore</i>), tourbillonnant. Éclair enjambé allégrement.</p>	<p>L'hiver, d'un coup. Enjambant, mais sans effort, barrière après barrière (<i>clôtures pour des nues</i>), en dehors des chemins, brasser la neige dans le soir si tôt venu que n'a pas déserté une réverbération égale, incertaine et, ferveusement, ne plus toucher du pied le sol. [...]</p>
--	---

Dans ces deux occurrences, l'enjambée concerne le décalage, la labilité et le franchissement des démarcations de l'étendue ainsi que celles instaurées par les ponctèmes du point et du blanc. Le poème de gauche donne à voir deux débords témoignant et d'un effet de symétrie d'ensemble, et d'une cinétique centrifuge dans chacune des unités mésotextuelles ; quant au fragment de droite, il fonctionne à la manière du contre-rejet parce qu'en dépit du point et du retour à la ligne, il se déverse dans la seconde phrase, du moins dans son commencement. Dans la première occurrence, l'énoncé blanchi correspond au pas décisif qui précipite le poème vers dans la blancheur de la page, tandis que dans la seconde, l'enjambée correspond à l'élancement, à l'impulsion première du poème.

Dans « *À grande eau* » (à gauche), le premier débord engage un ricochet qui contredit l'idée d'un déversement phrastique d'un énoncé à l'autre : le décrochement typographique

²²⁸ *D'un pas suspendu, op.cit.*, p. 30.

²²⁹ *Ibidem*, p. 59. Première unité intermédiaire du poème.

relève de la figure d'ajout et suppose un déplacement énonciatif. Par contraste, le second débord instaure un autre type d'enjambée, même si le phénomène de déversement phrastique n'est pas premier. En effet, son accrochage au paragraphe précédent invite à rechercher en amont un phénomène fulgurant : celui-ci réside dans le heurt subit de l'inflexion de l'eau qui « interminablement zézaie, s'étire », puis qui, sans prévenir (la locution « avant de » posant simplement une démarcation temporelle), « se précipit[e] ». L'adverbe « soudain » intervient comme en retard sur le soubresaut de l'eau. La ruée de l'eau a donc la brutalité d'une déchirure, d'un « coup de sabre²³⁰ » : elle exige d'être enjambée. Le laps dont il est question implique aussi bien la fugitivité d'un reflet, la promptitude d'un instant où le cours des choses, de l'eau, a changé, qu'une absence, une syncope du locuteur à la faveur d'une inattention qui s'est insensiblement instaurée. C'est donc par enjambée, en se retournant sur le pas accompli, que le locuteur reprend la parole, l'énoncé blanchi équivalant à une exclamation, à un décalage appréciatif. Bien que délimité par un simple retour à la ligne, l'empan de l'enjambée reste béant, la teneur de l'échancrure reste indéterminable²³¹. À cela s'ajoute encore le fait que cet énoncé dialogue à distance avec le rebond de la première unité textuelle : la fulgurance sur laquelle le locuteur fait retour, ce peut être également le labile « tremblement » de l'eau. En somme, l'enjambée convertit tout le poème en « plan de figuralité » (Jenny), c'est un mouvement graphiquement lisible, poétique, qui parle de l'incommensurable traversée par delà un « anéantissement²³² » : l'enjambée finale interroge divers points d'impulsion dans le texte, exhibant par là les tensions qui animent l'ensemble du poème. Contrairement à l'enjambement dans les vers, l'enjambée ne vise pas à saisir ce que le poème « a rejeté au-devant de [lui]²³³ » (Agamben), elle consiste à se retourner et envisager l'étrange chemin parcouru.

Indiscutablement, l'enjambée que suscite l'inattendu (une précipitation ou une déflagration pour les exemples choisis) est heureusement vertigineuse. L'empan graphique correspond au déplacement du pas, de la parole, mais la portée d'un tel mouvement ne peut être envisagée que rétrospectivement. Précisément, dans « *Pensées telles, vagabondes* », le participe présent du verbe enjamber (ligne 2) tend à subvertir les limites syntaxico-graphiques

²³⁰ *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, p. 21. Cf. *infra*, p. 510.

²³¹ Nous croisons à nouveau la réflexion de F. Vallos présentée dans l'introduction du 2.2. L'auteur cherche, en fonction du terme grec *péras* (« la limite mesurée, accomplie, de l'autre côté ») à penser la mesure comme lien et comme franchissement (*Le poétique est pervers*. Paris : Éd. Mix, 2007, p. 7).

²³² Référence à l'antépénultième citation, extraite de « *Sas* ».

²³³ Giorgio Agamben décrit ainsi l'enjambement qui selon lui spécifie le vers : « Dans l'instant même où le vers, défaisant un lien syntaxique, affirme sa propre identité, il enjambe, irrésistiblement, comme l'arche d'un pont, l'espace qui le sépare du vers suivant, pour saisir ce qu'il a rejeté au-devant de soi [...] » (*Idée de la prose*, *op. cit.*, p. 23).

pour faire de l'« hiver » l'acteur de l'enjambée. Le passage à l'infinitif avec le verbe « brasser » introduit un heurt, mais l'ambiguïté concernant l'actant n'est rétrospectivement levée qu'en fin de phrase : il s'agit du locuteur. L'enjambée est poïétique puisque elle met en œuvre un trouble syntaxico-sémantique : d'une part, le point et le ponctème blanc démarquent les limites à franchir, et d'autre part, ce franchissement exhibe l'accord étroit entre deux cinétiques, celle du froid soufflant sur l'étendue et celle du marcheur, soufflé par l'« hiver » au point de « ne plus toucher du pied le sol ». L'enjambée mesure textuellement, c'est-à-dire de façon incommensurable, l'ouverture, l'appel d'air nécessaire au reliement poétique entre les choses et les êtres : le temps traverse l'étendue, le locuteur traverse l'étendue spatio-temporelle et les mots traversent la blessure, le « coup de sabre²³⁴ » hivernal, pour se déployer, à distance, de l'autre côté des frontières ponctuantes.

1.2.2.2. *Enjambées, rebonds et ricochets : verticalités poïétiques du texte en prose*

Dans les poèmes en prose, les dispositifs d'enjambée, de rebond ou de ricochet ne concurrencent pas nécessairement l'enjambement, entendu comme un souple déversement phrastique d'une unité dans l'autre, en dépit des ponctèmes que sont le point et le blanc. En revanche, dans les poèmes en vers, comme dans les poèmes en prose, l'enjambée instaure des relations verticales complexes entre les unités textuelles : ces reliements ne relèvent pas uniquement d'un fonctionnement tabulaire²³⁵. Le décrochement graphique instauré par le retour à la ligne et l'alinéa favorise toutes sortes d'articulations entre les paliers textuels.

L'enjambée ne concerne pas toujours le pas du marcheur ; en revanche, elle distingue systématiquement à la surface de la page des points d'impacts pour donner la mesure de répercussions intérieures profondément entremêlées. Ainsi, dans la dernière unité intermédiaire du poème « *Joyeuse, ascendante*²³⁶ », l'irruption de la lumière déploie, aux yeux du locuteur, une étendue hivernale. Dans la dernière unité textuelle intermédiaire, l'enjambée permet d'envisager un autre type de figuralité que celle attenante au pas du marcheur :

Fraîche sur la neige fraîche rebondit, fraîcheur, la voix d'un enfant demeuré hors de ma vue.
De nulle part, joyeuse, ascendante, elle s'infléchit (*pure inflexion matinale*) suivant la cambrure de la combe, lentement remontée de l'ombre.

Le polyptote (« fraîche », « fraîcheur ») annonce un rebond textuel de plus ample portée. En effet, le dernier énoncé ne surgit pas tout à fait « [d]e nulle part ». Graphiquement,

²³⁴ *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, « *Soleil levant* », p. 21. Cf., *infra*, p. 508.

²³⁵ Groupe μ , *Rhétorique de la poésie : lecture linéaire, lecture tabulaire*. Paris : Seuil, Points. Littérature, n°216, 1990, p. 65. Le Groupe μ associe la verticalité poïétique et la lecture tabulaire aux effets de superposition des unités du texte. Pierre Chappuis ménage des accrochages et aussi des décalages textuels.

²³⁶ *À portée de la voix*, *op.cit.*, p. 10.

syntactiquement et sémantiquement, il s'accroche à l'énigmatique rebond de la « voix d'un enfant ». Mais, la reprise des deux épithètes du titre « joyeuse, ascendante » renvoie également aux précédentes unités textuelles dont le pivot actantiel est la lumière « *matinale* ». Le rebond procède donc d'une démultiplication des points d'appel de l'enjambée, et crée ainsi une cohésion, une organicité textuelle resserrée. Il contraint le lecteur à un retournement sur l'ensemble du poème, l'engage à traverser, à rebours, le déploiement textuel.

La distinction entre les deux cinétiques du ricochet de l'enjambée rapproche les poèmes en vers des poèmes en prose. Elle peut être observée à partir de « *Soleil levant*²³⁷ » (*D'un pas suspendu*) :

Débarrassé des brumes accumulées au pied de la colline, ne
plus toucher terre, uni au vent.
À peine effleure-t-on la cime des arbres.

Étincellement : d'un coup de sabre, le chemin tranche dans
le vif de la forêt.
Avec le soleil, dans la foulée.

De prime abord, le ricochet entre les deux énoncés de la première unité intermédiaire relève d'un accrochage graphique et sémantique qui ne paraît pas ambigu. Son fonctionnement rappelle celui du premier énoncé blanchi dans le poème « *À grande eau*²³⁸ », précédemment cité. Syntactiquement, sémantiquement, le second énoncé pourrait prolonger le premier²³⁹, l'évocation de l'allègement y est partiellement concordante. Cependant le ricochet configure un décalage notable. Dans la première phrase, l'élan opère encore à ras de « terre », en un sens figuré : le locuteur suggère que son ravissement le plonge dans un autre état de conscience. Dans le fragment, l'exaltation porte littéralement au niveau du faite des « arbres ». Or, à la gradation ascensionnelle s'ajoute une autre manière d'enthousiasme poétique, celle qui tend à accorder l'envol du soleil, du locuteur et de son allocutaire par le biais du pronom « on ». Le premier ricochet manifeste donc plus qu'une répercussion intérieure, il exhibe un envol. Dans la seconde unité, l'accrochage entre les deux énoncés correspond éventuellement à un déversement phrastique : simultanément, le trait du chemin et l'engouffrement du soleil dans la forêt démarquent l'étendue forestière. Comme dans le poème « *À grande eau*²⁴⁰ », l'éclair semble appeler à l'enjambée figurale d'une échancre,

²³⁷ *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, « *Soleil levant* », p. 21.

²³⁸ *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, p. 30. Cf. *supra*, p. 508.

²³⁹ Si ce n'est le décalage entre le singulier du participe passé initial et le pluriel impliqué ensuite par le pronom « on ». Mais, le pivot actantiel du participe passé singulier en amorce concerne aussi le « soleil levant » ou/et le locuteur.

²⁴⁰ *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, p. 30. Le poème a été cité dans le tableau comparatif du passage précédent, *Les phénomènes d'enjambée*.

dans l'instant et dans le texte : de fait, « dans [s]a foulée » même, le locuteur fait retour sur le premier énoncé rejeté. L'enjambée se tourne, discursivement, du côté d'une répétition et d'un renouvellement de la sensation d'envol. Chacun des décrochements textuels témoigne, graphiquement, de l'exultation du locuteur. Le prolongement interrogé par l'enjambée consiste donc, textuellement, graphiquement, à aller de l'avant, mais en « tourn[ant] autour²⁴¹ » : discursivement, l'enjambée engage un processus d'ordre circulaire.

Remarquons donc que l'enjambée peut tout à la fois concurrencer l'enjambement dans les vers, et configurer des phénomènes de verticalité textuelle attenants au tressage et à l'entrelacement des énoncés par-delà les unités intermédiaires, et en dépit de leur autonomie ; ces énoncés démarqués peuvent se coupler à distance. Dans les poèmes-pages, ce type d'enjambée est relativement courant, mais il est bien moins commun que dans les poèmes longs déployés en rubans*. En effet, les rubans se caractérisent par une textualité poétique qui multiplie les voies de traverse entre ses unités, quels que soient leur palier²⁴².

1.2.3. La dislocation syntaxico-graphique entre la principale et la relative

Dans les poèmes polarisés par la prose ou par les vers, l'enjambée est tout aussi fréquemment occasionnée par la disjonction du pronom relatif de l'unité textuelle où se trouve son antécédent. Sur ce point, la concurrence vers/prose est absolument remarquable. Analogiquement, le pronom semble correspondre au point d'impact du pied sur le sol. Il marque la capacité de l'énoncé à s'auto-engendrer, comme par réponse, et à distance de son point d'impulsion, et ce afin d'exhiber toutes formes d'inflexions relationnelles par rapport aux choses de l'étendue, toutes formes de syncopes incommensurables. Dans l'empan démarqué par la disjonction syntaxico-graphique, les états de choses s'espacent ou se heurtent temporellement, du fait de leurs revirements, de leurs rebonds ; ils se répercutent autrement dans ce revers énigmatique qu'est le ponctème blanc.

L'enjambée naît, rétrospectivement, lorsque l'usage du pronom relatif « qui » signale une reprise décalée, après le point et après le ponctème blanc. La relative complétive de l'énoncé précédant l'enjambée laisse rarement présager ce type de discontinuation. Le « sas » d'« anéantissement »²⁴³ pointé par le pronom se colore des caractéristiques propres au

²⁴¹ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole, op.cit.*, p. 115.

²⁴² Les paliers sont aussi bien ceux de l'unité minimale, de l'unité intermédiaire ou supérieure, que de l'unité-poème.

²⁴³ Nouvelle référence à la note « Sas » du recueil *La Preuve par le vide, op.cit.*, pp. 39-40.

déploiement sémantico-graphique de la subordonnée relative. Comparons un poème en vers du recueil *Entailles*²⁴⁴ avec la dernière unité intermédiaire du poème « *Mélèzes*²⁴⁵ » :

<p>Futaie ou fouillis.</p> <p>Qui, du bourdonnement de la lumière, bruisse de toutes parts.</p> <p>Forêts ailée.</p>	<p>[...]</p> <p>Parler d'ajours ? D'heureux émiettement de la lumière plutôt, restée collée aux doigts d'une végétation qui se nie, s'efface.</p> <p>Qui s'évapore, que vient encore clairsemer, à peine l'effleurant, la bise.</p>
--	---

Les enjambées du pronom relatif suggèrent diversement la labilité. Dans le poème en vers, le blanchiment du relatif est à peine séparé du vide silencieux par le fragile renversement que favorise la virgule. Il donne à entendre l'essor à peine audible du murmure forestier, et il donne à voir un locuteur « rebondissant, mais en retrait, en abîme²⁴⁶ » (J. Dupin à propos de P. Chappuis). Accentué par le blanchiment de la ligne, l'éclat aigu ([i]) du pronom redouble celui de « fouillis » et sera réitéré ensuite avec le verbe bruire. En revanche, dans le poème en prose, l'enjambée s'apparente à une continuation à peine interrompue, plutôt qu'à un rebond à distance, un resurgissement. L'alinéa distingue graphiquement le relatif « Qui », mais d'un point de vue syntaxico-sémantique, le sas est moindre parce que la structure accumulative (l'anaphore pronominale en « qui » et « que ») et le resserrement isotopique autour de l'évanouissement démarquent, non pas tant des phrases indépendantes, que les phases indistinctes d'un retrait continûment en train de s'exhiber. Ce type d'enjambée au sein de l'unité intermédiaire du poème en prose crée une aire de frottement avec le verset²⁴⁷. Les deux énoncés cités concurrencent l'allure du paragraphe, mais n'en ont pas l'autonomie syntaxique, ils constituent un ensemble indivisible. Ils ne s'inscrivent pas dans la logique sérielle qui caractérise le « poème en prose en versets », tel que défini par Carla Van den Bergh²⁴⁸ : le déploiement textuel se rapporte plutôt, comme dans d'autres exemples auparavant

²⁴⁴ *Entailles*, *op.cit.*, p. 64.

²⁴⁵ *À portée de la voix*, *op.cit.*, p. 49.

²⁴⁶ Dupin, Jacques, « Le Sens de La Marche. Pierre Chappuis », *M'introduire dans ton histoire*, *op. cit.*, p. 149.

²⁴⁷ Dans son article « Le verset : entre le vers et le paragraphe » (in *Études littéraires*, volume 39, n° 1, 2007, p. 98), Ildikó Szilagyí précise : « La possibilité de l'enjambement due à la présence du blanc final (que le poète en fasse un usage fréquent ou rare) est donc un indice important qui permet d'apparenter le verset en tant qu'unité typographique au vers et de le différencier du paragraphe. »

²⁴⁸ Van den Bergh, Carla, « Le poème en prose en versets », in *Questions de style*, n° 4, 2007, pp. 97-113. Disponible à l'adresse suivante : <http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/dossier4/textes/7vandenbergh.pdf>

mentionnés, à un effet de symétrie, l'unité citée faisant pendant à une unité liminaire bivalve²⁴⁹.

Forçant le lecteur à se retourner sur la cinétique textuelle, l'enjambée donne poids au revirement des états de choses (« Nuages cabrés à hauteur des toits. // Qui baguenaudent²⁵⁰»), tout en offrant à chaque état de chose le silence nécessaire à son espacement, à son retentissement scopique ou acousmatique. *A contrario*, l'enjambée peut aussi aboucher l'avertissement et le revers des choses :

Sans relâche pourtant, revient
la même image

Qui survit. Qui meurt²⁵¹

Alors que l'enjambement entre les premiers vers assure une relative autonomie syntaxico-sémantique à l'unité strophique qui dénote la réitération, l'enjambée produit quant à elle un double effet de rebond, configuré par l'anaphore du relatif et par la brièveté et par l'accolement des syntagmes verbaux antithétiques. Quand l'enjambement était convoqué pour exprimer la réitération et insister sur la continuation, l'enjambée sert à mettre en évidence une traversée instantanée entre des états contraires, elle exhibe leur discontinuation. La labilité poétique tient selon nous à la tension instaurée par l'enjambée : la relative permet le déversement phrastique entre les vers, mais elle instaure un heurt phonographique majeur avec le point médian du dernier vers. Ce soubresaut est, si ce n'est plus sensible, du moins d'une autre nature que le débordement textuel par-delà le point et le ponctème blanc : le décalage se resserre, rendant sensible la compossibilité des contraires.

Enfin, si l'enjambée délimite souvent « une sorte de vide (vide intérieur encore) dans lequel le temps ne serait plus marqué²⁵²», il arrive, par contraste, qu'elle engage un pas dans le futur comme dans « *Miroir mobile*²⁵³ » :

Ses [l'eau matinale] pirouettes : un voilement sonore qui viendrait coiffer d'un miroir mobile la cime d'un jet d'eau.

Qui, vers midi, interrompu (*muet point d'équilibre*) n'aura plus à tenir tête au vent.

L'enjambée porte paradoxalement le locuteur vers l'étale du cours spatio-temporel, vers le suspens de l'imagination, dans l'entre-deux de ce qui n'a pas commencé et de ce qui ne s'achèverait pas. Autrement dit, l'enjambée implique une résorption de la discontinuité

²⁴⁹ Un énoncé médian blanchi se déploie comme un axe miroitant.

²⁵⁰ *Pleines marges*, op.cit., « (nouvel effet de nuages) », p. 76.

²⁵¹ *Moins que glaise*, op.cit., « *Cela seul* », p. 27.

²⁵² Reprise de la note « *Sas* » (*La Preuve par le vide*, op.cit., pp. 39-40).

²⁵³ *À portée de la voix*, op.cit., « *Miroir mobile* », p. 22. Le poème est intégralement cité (page 261) au sujet des mouvements d'alentissement et de précipitation dans les ensembles duals et les suites.

temporelle entre le matin et le midi dans une continuation incommensurable, mais réduite à un « *point* » de bascule.

L'enjambée distingue généralement un ou plusieurs points d'impulsion et un point d'impact, mais avec les pronoms relatifs, divers points de rebondissements peuvent être ménagés. L'élasticité de l'enjambée est maximale, elle opère aussi bien « d'un mot à l'autre²⁵⁴ » que d'une unité textuelle à l'autre.

L'enjambée de la relative : rebonds graphiques et sonores

Dans le poème polarisé par la prose, le poète tire parti de l'éclat sonore de « qui », mais en tant que pronom indéfini. Par exemple, l'anaphore du terme distribue, scande une accumulation dramatique dans « *Torrent, cette foule*²⁵⁵ » : « Qui, tête engloutie ; qui, agrippé à une valise éventrée, de nul secours, qui, bras en l'air, sombrant [...] ». Le claquement de l'eau sur les pierres trouve un répondant évident dans le claquement des répétitions. Mais, ce qui est spécifique à l'enjambée de la proposition relative dans les poèmes en vers, c'est sa vocation à figurer le déversement textuel et ses multiples rebonds.

Premièrement, l'enjambée qui précipite la relative vers le bas de la page s'accorde graphiquement à l'effondrement des choses, tels les reliefs :

Montagne,
lasse de sa pente.

Qui, longuement, dévale.
[...]²⁵⁶

Ou bien, est en cause la chute²⁵⁷ de l'eau, « parcimonieuse, / émouvante et glacée. // Qui coule clair au fond de la cluse.²⁵⁸ ». Précipitée plus bas sur la page, la relative immerge l'énoncé au fond du défilé, faisant entendre la rumeur de la rivière grâce aux éclats retentissants de l'allitération en [k].

Par ailleurs, le déploiement sonore et graphique des rebonds et des claquements de l'eau peut être configuré par l'enjambement-enjambée, par la reprise des morphèmes, et par le jeu des allitérations. À la différence de l'occurrence précédente, l'absence de point polarise l'enjambée du côté du ricochet :

²⁵⁴ *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 92.

²⁵⁵ *Dans la lumière sourde de ce jardin, op.cit.* p. 31.

²⁵⁶ Le poème est tiré du recueil *Entailles, op.cit.*, p. 50 et est intégralement cité page 69.

²⁵⁷ Dans le même recueil, le poème intitulé « (*eau verticale*) » renoue avec le procédé : « Voix, /des voix en torsades / se jetant dans le vide. // Qui tombent dru ; / [...] » (*Ibidem*, p. 54).

²⁵⁸ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, p. 9.

Harassant ressac
qui et que

Qui, vacarme [...] ²⁵⁹

Ainsi instaurée, la discontinuation phrastique exprime la tension entre l'écoulement de l'eau et le battement impressif éprouvé par le locuteur.

Mais c'est sans conteste dans « *Absence exubérante*²⁶⁰ » que le phénomène de rebond travaille avec le plus d'acuité la textualité poétique. L'emportement de « (la vieille eau) » s'y répercute dans des échos sonores, par le biais d'éclats de mots rebondissant horizontalement depuis la marge gauche où est notamment mis en exergue le relatif « qui »²⁶¹. Les énoncés chutent, avant de resurgir, avec variations, dans le cours des pages suivantes. Nous ne reportons ci-dessous qu'un très bref extrait²⁶² :

Ne cesse, heureuse, de rebondir

qui

aveugle²⁶³

L'absence de ponctuation, le travail de morcellement et d'espacement des énoncés met à mal toute idée de strophe ; le rebond et l'enjambée deviennent ici des principes d'engendrement et de déploiement d'une textualité qui s'égaie à l'extrême.

De l'ensemble des analyses menées, retenons que l'enjambée ne contredit pas fondamentalement la polarisation d'ensemble du poème en prose ; par contre, sa portée concurrentielle in-forme les composantes du texte pour lui conférer son élasticité et son allure dynamique. L'écart par enjambée syntaxico-graphique témoigne de la labilité d'une parole qui ne forme poème que parce qu'elle traverse et embrasse le vide : l'enjambée démarque un retrait et un ressourcement, un engendrement de la parole du locuteur dans l'échancrure de la page. Les rets des frontières syntaxiques et phonographiques déterminent les contours de certaines unités, signalent un point d'impulsion et un point d'impact tandis que l'enjambée elle-même demeure subjacente, inassignable, incommensurable. Avec l'enjambée, la tension entre mesure et démesure, cohésion et dissémination prend une dimension figurale. En substance, l'enjambée est un principe générateur, poétique, qui donne vie au poème et détermine rétrospectivement, quand la lecture s'achève, les allures du poème. L'emploi du

²⁵⁹ Ce poème extrait du recueil *Entailles* (*op.cit.*, p. 30) a été cité en première partie, cf. *supra*, p. 194.

²⁶⁰ *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, *op.cit.*, pp. 113-130.

²⁶¹ D'autres articulations syntaxiques y sont également placées : le comparatif « comme », le relatif « dont », la conjonction « et » notamment.

²⁶² Un plus ample extrait du poème a été proposé en première partie, cf. *supra*, p. 197.

²⁶³ *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, *op.cit.*, « *Absence exubérante* », pp. 127-128.

pluriel suppose que la dimension graphique n'est qu'un des versants de l'enjambée, et que la discontinuation textuelle peut impliquer diverses configurations, dont dépend la singularité de chacun des poèmes. Par le biais de l'enjambée, l'auteur donne l'idée que le texte engage une traversée poétique, qui se surprend, (se) révèle, parfois de manière inassignable, au terme de son mouvement. Poïétique, l'enjambée relève de l'« organisation du mouvant sous le discontinu²⁶⁴ », elle engage la « subjectivation » rythmique²⁶⁵ (H. Meschonnic) propre à Pierre Chappuis, et c'est dans ce cadre que peut-être comprise l'idée d'une concurrence vers/prose qui ne relève pas de la rivalité et qui intéresse tout à la fois la ressemblance et la différence. Autrement dit, la cinétique d'enjambée n'ignore, ni ne dénie la différence entre vers et prose, mais elle la reconfigure selon ses propres modalités, et c'est en quoi les textes nous ont amené parfois à nuancer le propos de H. Meschonnic, pour qui « [l]e blanc, le silence ne sont pas les mêmes dans le poème en prose, et dans le vers libre, et dans le verset²⁶⁶ ». Dans les vers, l'enjambée crée l'écart que la souplesse de l'enjambement tend à oblitérer. Dans les poèmes en prose, l'enjambée concurrence parfois l'élasticité due à l'enjambement dans les vers, mais surtout, quand elle implique des points d'impulsion multiples, l'enjambée concurrence les multiples articulations verticales favorisées par les vers et par les unités strophiques.

II-2. Labilités poïétiques dans les rubans textuels

La métaphore du ruban vise à interroger une textualité dont les allures graphiques et les dynamiques de discontinuation sont particulièrement labiles et se déploient sur plusieurs pages, contrairement aux poèmes en prose. Or ce critère de l'ampleur du texte est essentiel, il permettra de découvrir des phénomènes particulièrement complexes dans les recueils *Un cahier de nuages*, *Dans la foulée*, *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, et *Dans la lumière sourde de ce jardin*.

Le ruban est une bande textuelle qui s'étend depuis la marge gauche jusqu'à la marge droite, sans alinéa, et qui est démarquée par de larges ponctèmes blancs²⁶⁷. Déplié sur une seule ligne, le ruban peut rappeler le vers ; déplié sur plusieurs lignes, il avoisine

²⁶⁴ Meschonnic, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*. Lagrasse : Éditions Verdier, 1995, p. 429.

²⁶⁵ La subjectivation maximale du discours se trouvant liée à la mise en jeu d'une « sémantique du continu », d'« une prosodie personnelle » (*Ibidem*, p. 201).

²⁶⁶ Meschonnic, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, *op. cit.*, p. 614.

²⁶⁷ À défaut d'être parfaitement équivalentes à la mise en page des livres, nos citations cherchent à ressembler le plus possible aux configurations citées.

graphiquement la disposition des paragraphes ou des versets, en particulier quand il combine deux unités minimales uniquement distinguées par le retour à la ligne. En substance, chaque ruban instaure un « rythme plastique²⁶⁸ » (M. Murat) qui lui est propre. Dans les poèmes-pages, la présence d'un titre et le cadre de la feuille affirment l'organicité des composantes poétiques ; aussi l'espacement des composantes textuelles, vers, phrase, ensembles strophiques ou paragraphiques, apparaît-il comme un équilibrage dynamique sur la page. En revanche, pour les poèmes se déployant en rubans, la dynamique textuelle dépend, à parts égales, de l'espacement des unités sur la page²⁶⁹ et de leurs articulations à distance. Les ponctèmes blancs font admettre un principe textuel subjacent et conducteur, mettant en tension des dynamiques d'agrégation²⁷⁰ et de morcellement. De cette manière, la textualité semble toujours en travail, prise « entre du non-commencement » (le commencement du ruban n'étant pas l'amorce du texte), et du « non achèvement » (Meschonnic²⁷¹), les frontières du ruban ne répondant pas à une logique de clôture et correspondant parfois à une logique de soudure*²⁷². Outre leur résistance au principe de clôture, les rubans empruntent aussi aux versets une logique de déploiement circulaire.

Certaines différences entre les recueils polarisés par la prose doivent être à présent mentionnées car elles justifient la disparité des occurrences proposées. À cet égard, l'ouvrage le plus problématique est *Le Noir de l'été*. Comme dans les autres poèmes en rubans, les composantes textuelles y sont largement blanchies, formant des unités intermédiaires et supérieures sur différents niveaux²⁷³ ; en revanche, toutes les unités textuelles sont marquées par l'alinéa, contrairement aux autres recueils mentionnés. Néanmoins, cette spécificité n'est pas un critère suffisant : en 1996, chacune des composantes textuelle des poèmes du recueil

²⁶⁸ Expression empruntée à Michel Murat (*Le Vers libre, op. cit.*, p. 181).

²⁶⁹ Cela est d'autant plus vrai pour les poèmes dont les rubans s'étagent depuis la marge supérieure de la page, jusqu'à la marge inférieure. Précisons aussi que les rubans sont généralement démarqués par des ponctèmes de même largeur, sauf dans trois poèmes : « *Pommier impudique* » (*Dans la foulée*) ; « *Absence exubérante* » et « *Une explosion de givre* », dans *Éboulis*.

²⁷⁰ Par analogie avec l'acception physique du terme, les ponctèmes blancs assurent la cohésion, l'attraction des rubans les uns par les autres.

²⁷¹ En reprenant ces deux citations, nous paraphrasons l'évocation de la continuité de l'œuvre telle que la conçoit Henri Meschonnic dans *Politique du rythme, politique du sujet, op. cit.*, p. 79.

²⁷² Dans *Les détours de la langue. Étude sur les parenthèses et le tiret double, op. cit.*, p. 206, S. Pétilion-Boucheron distingue deux types de points d'articulation entre les énoncés encadrants et les décrochements typographiques dus aux signes doubles. Contrairement au point de « couture », le point de « soudure » rattache l'énoncé au déploiement syntaxique de la phrase-cadre grâce à des reprises, des accords, des outils de subordination, de coordination ou de modalisation. Nous reprenons cette distinction pour analyser les articulations entre les rubans textuels.

²⁷³ Les unités intermédiaires ressemblent à celles des poèmes-pages en prose : des unités minimales se resserrent et l'ensemble est largement blanchi. À cela s'ajoutent des unités supérieures démarquées par les astérisques ou correspondant à des parties identifiées par le changement de page et le chiffre romain, comme dans les poèmes longs composés de rubans.

Dans la foulée était marquée par un alinéa, mais celui-ci a été systématiquement effacé pour la réédition de 2007 ; par ailleurs, la partie centrale du recueil *Comme un léger sommeil* est constituée, selon les mots de l'auteur, par « un groupe de poèmes en prose²⁷⁴ », dont les unités textuelles s'étalent, sans retrait d'alinéa, d'un bord à l'autre de la page. La labilité graphique est donc une donnée absolument incontournable, mais irréductible. Pour revenir à l'œuvre *Le Noir de l'été*, elle est, comme *Soustrait au temps*, mais contrairement aux autres livres, empreinte d'éléments narratifs, ne serait-ce que parce que le locuteur prend en charge l'évocation de figures. Par conséquent, la distribution des unités implique principalement la successivité ou la démultiplication des perspectives temporelles, le changement de point de vue narratif, ou encore le morcellement et l'ordonnement des notations évocatrices. Cette propension expliquerait donc pourquoi les unités s'espacent et se tressent à distance, mais sans jamais impliquer l'évidence d'une continuation phrastique qui, selon nous, constitue l'un des traits définitoires de l'enjambée. Le livre *Soustrait au temps* présente graphiquement des rubans courant d'une marge à l'autre, et ceux-ci s'agrègent parfois grâce à l'enjambée. Mais le sous-titre, « *Fantaisies*²⁷⁵ en guise de *Märchenbilder* », place l'ouvrage sous le signe de la concurrence avec le *Märchen*²⁷⁶, ce qui nous a conduit, en première partie, à mettre en évidence des singularités textuelles au niveau de l'unité-œuvre. Enfin, une différence majeure intéresse les recueils *Éboulis* et *Dans la foulée*. À leur propos, Pierre Chappuis explique :

Quant à la rencontre des deux registres, vers étalés ou prose en débris, elle est et demeure occasionnelle (*Éboulis* et *Dans la foulée*), étrangère à une quelconque idée de transgression.²⁷⁷

La concurrence « vers étalés » et « prose en débris » concerne au plus haut point la labilité poétique. Est-ce à dire que la concurrence vers/prose deviendrait plus aisément assignable ? Il n'en est rien : l'alternative posée par l'auteur en termes de « registres » signifie non seulement que les phénomènes de frottement ne contredisent pas les polarités du vers et de la prose, mais qu'ils opèrent aussi selon d'autres modalités de subversion réciproque. Parallèlement, la tension « vers étalés »/« prose en débris » concurrence l'allure des versets, s'ils sont appréhendés comme un creuset entre le vers et le paragraphe (I. Szilagyi²⁷⁸) et comme une mise en œuvre « perturbante » qui « démesure » à la fois le vers et la prose (B.

²⁷⁴ *Comme un léger sommeil*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

²⁷⁵ La formulation renvoie également au *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand puisque le livre est sous-titré « Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot » ; à moins que la référence ne vise les *Contes : Fantaisies à la manière de Callot* d'Ernst Theodor Amadeus Hoffman (1815).

²⁷⁶ Le conte germanique aussi bien que la composition musicale à la manière de Schumann. Cf. *supra*, p. 209

sqq.

²⁷⁷ Chappuis, Pierre répondant aux questions d'Arnaud Buchs dans « La présence et l'instant », in *Europe*, n° 1017-1018 / Janvier-Février 2014, pp. 289-294.

²⁷⁸ Szilagyi, Ildikó, « Le verset : entre le vers et le paragraphe », dans *Études littéraires*, volume 39, n° 1, 2007, pp. 93-107.

Conort²⁷⁹). Dans l'ensemble des recueils, la démesure textuelle attenante aux rubans résulte de tensions entre agrégation et morcellement ; elle œuvre remarquablement par le biais des phénomènes d'enjambées puisque les bornes des unités concernées sont marquées en même temps que contestées. En substance, la poétique des rubans « aiguise les intervalles cruciaux – tension, limite aimantée par l'autre, extrémité plus proche d'être séparée.²⁸⁰ » (C. Hubin).

Deux approches successives s'imposent : la première consiste à préciser quels sont les phénomènes concurrentiels graphiques propres aux « vers étalés ou prose en débris » dans les ouvrages *Éboulis* et *Dans la foulée* ; la seconde, focalisée sur les phénomènes d'enjambées, assurera le prolongement de l'analyse, en l'élargissant aux autres recueils constitués de rubans textuels.

2.1. Les phénomènes concurrentiels des rubans de « vers étalés ou prose en débris » dans *Éboulis* et *Dans la foulée*

Dans les deux recueils mentionnés, les unités poétiques minimales s'étendent de manière variable entre une et cinq lignes, elles s'adosent à la marge gauche, commencent par une majuscule et sont largement espacées par des ponctèmes blancs. La notion de ruban nous paraît la plus adéquate pour embrasser à la fois la labilité de la composition interne des composantes textuelles, et celle de leurs sutures multiples, variables, sur la page comme dans l'intégralité du poème. Sur ces deux paliers, les phénomènes de développement textuel ou de constriction sur la ligne, de rapprochement ou d'espacement, d'étagement vertical ou d'équilibrage axial sont les signes les plus manifestes de la concurrence entre le vers, le « vers étalé », la prose, le « débris » de prose, et les versets, qui eux-mêmes engagent « un procès d'échange générique²⁸¹ » (L. Bonenfant). En reprenant cette formulation à propos des rubans textuels chappuisiens, nous postulons que le ruban est en quelque sorte générique, poétique, dans la mesure où il peut reconfigurer des textualités distinctes.

Au regard de l'ensemble des œuvres, plusieurs spécificités sont à noter. Dans les années soixante-dix et quatre-vingt, correspondant aux deux premières parties du recueil *Dans la foulée*, les tensions concurrentielles entre vers et prose reposent quasi systématiquement sur l'absence présence de signes ponctuationnels, mais ces indices ne concernent pratiquement

²⁷⁹ Conort, Benoît, « Si verset il y a... », *Études littéraires*, n° 391, 2007, respectivement pages 143 et 145.

²⁸⁰ Hubin, Christian, *Parlant seul*. Paris : José Corti, En lisant en écrivant, 1993, p. 114. L'essayiste évoque ici ce qu'il nomme l'« écriture suppressive » ; telle est bien l'écriture de Pierre Chappuis à condition d'entendre que l'épithète fait référence à l'ellipse. À propos de Christian Hubin, Pierre Chappuis rédige un article « *Une injonction continue* » repris dans *Tracés d'incertitude*, op. cit., pp. 279-286.

²⁸¹ Bonenfant, Luc, « Modernité générique et usages formels du verset dans *Les atmosphères* de Jean-Aubert Loranger », in *Études littéraires*, Volume 39, numéro 1, automne 2007, pp. 69-81.

pas, ou assez peu, les autres recueils *Soustrait au temps*, *Éboulis*²⁸² et *Dans la lumière sourde de ce jardin*. Deuxièmement, les occurrences de rubans tenant du vers étalé sur la ligne sont plus fréquentes dans *Éboulis*²⁸³. Par ailleurs, ce recueil intègre des poèmes en vers²⁸⁴, ainsi qu'un poème²⁸⁵ mettant en vis-à-vis sur une double page des énoncés disséminés, des vers étalés ou de la « prose en débris » : l'étude de ce texte est réservée pour l'analyse des contiguïtés d'allures²⁸⁶.

Enfin, précisons que si les recueils *Éboulis* et *Dans la foulée* imposent un traitement particulier, c'est parce que, contrairement aux autres recueils, les phénomènes de concurrence varient, sur la page, et d'une page à la suivante. Dans le recueil *Dans la lumière sourde de ce jardin*, l'allure des rubans s'infléchit également sur la page, mais en fonction d'unités démarquées par les traits. À l'appui des extraits suivants, justifions du caractère difficilement comparable de ces inflexions d'allure :

Partout, aurorale	_____ /.../
Aurorale, au ras de l'eau comme si d'un trait	L'impossible !
Barrant, passepoil de l'aube, le labyrinthe diurne	Tornade. Tumulte. Oreille, tête explosent.
À pousser doucement, à multiplier débris et débris	Une minute. Immensimmensité.
Comme, continue, apaisante ²⁸⁷	Irrésistiblement, rien. /.../ ²⁸⁸ _____

Dans le recueil *Dans la foulée* (colonne de gauche), les bandes textuelles occupent un peu plus d'une moitié de page. L'absence de titre, l'absence d'unité supérieure, l'absence de ponctuation en fin de ligne, et l'agrégation des composantes par reprises²⁸⁹, par glissements sonores²⁹⁰ ou par contiguïté lexicale²⁹¹, créent un frottement entre l'allure des vers libres,

²⁸² Il faut apporter une nuance à propos du recueil puisque, sur les pages impaires, les fragments éclatés de « *Une explosion de givre* » ne sont pas ponctués, tandis que sur les pages paires, les rubans, davantage polarisés par la prose sont ponctués. Par ailleurs, dans les autres poèmes, les énoncés nettement polarisés par l'allure du vers sont toujours ponctués à leur frontière.

²⁸³ En particulier avec les poèmes « *Égal, linéaire* » (*Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, *op. cit.*, pp. 81-92), « *Éboulis* » (*Ibidem*, pp. 93-104), « *Champ de maïs* » (*Ibidem*, pp. 143-150).

²⁸⁴ « *Absence exubérante* » (*Ibidem*, pp. 113-130) et « *Un plus lointain appel* » (*Ibidem*, pp. 151-160).

²⁸⁵ « *Une explosion de givre* » (*Ibidem*, pp. 161-179).

²⁸⁶ Cf. *infra*, p. 558 sqq.

²⁸⁷ *Dans la foulée*, *op. cit.*, « *Ligne mouvante* », p. 31.

²⁸⁸ *Dans la lumière sourde de ce jardin*, *op. cit.* « *Barque ou gondole* », p. 15.

²⁸⁹ Entre les deux premiers énoncés (aurorale / Aurorale), entre le second et le dernier (comme si / comme).

²⁹⁰ Les échos sont multiples et soumis à variation : [aR], [Ra], [al], [wal], [la].

²⁹¹ Entre le substantif « trait » et le verbe barrer, qui précise d'une de ses fonctions.

espacés, étalés (relativement à leur commune brièveté dans les poèmes-pages en vers²⁹²), et celle d'une série de versets²⁹³. A. Rodriguez voit dans le second énoncé un « dodécasyllabe, bâti tel un trimètre » et insiste sur l'ouverture du « trait »²⁹⁴ des mots laissés en suspens, sans clôture. Effectivement, cette propension des rubans au débordement, à l'ouverture rejoint l'un des critères définitoires du verset selon Nelson Charest²⁹⁵. Certes, l'irrégularité de largeur des rubans²⁹⁶ n'est pas de mise sur cette page liminaire, et elle est moindre dans l'ensemble du poème (les rubans se déploient sur une ou deux lignes, une seule fois sur trois lignes²⁹⁷) ; en revanche, les frontières des rubans diffèrent selon les pages, soit le point les délimite systématiquement²⁹⁸, soit les rubans s'ouvrent sur la blancheur de la marge droite sans être délimités par un signe de ponctuation. Un tel balancement participe des troubles concurrentiels entre « vers étalés » et « prose en débris », et marque la labilité du déploiement textuel. Dans « *Ligne mouvante* » (poème de gauche), les rubans ne s'articulent pas tous de la même manière, si bien que la démarcation entre vers/vers étalés/débris de prose et versets devient non seulement sujette à caution, mais elle perd de son sens : la labilité poétique est primordiale. En effet, la textualité est fluide, échappe à une forme déterminante parce que les points de suture*²⁹⁹ entre les énoncés opèrent différemment : entre le premier et le deuxième énoncé, l'articulation relève de la soudure du fait de la répétition et implique une dynamique

²⁹² Dans le poème-page en vers, comme dans ce texte de *Pleines marges* (*op. cit.*, p. 13), la disposition des vers ne tend pas vers le verset, car elle n'appelle aucune suite, aucune série :

En marche, en toute lenteur.

Feuilles mortes et reflets.

Route elle-même vagabonde.

(dans la distance même)

²⁹³ Dans l'édition de 1996 (Éditions Empreintes, p. 27), l'allure de la page était distincte : les deux premiers rubans étaient décalés par rapport à la marge mais composés à l'identique, contrairement aux autres :

– Barrant, passepoil de l'aube, le labyrinthe
diurne : débris et débris à pousser doucement –

Comme, continue, apaisante...

Déplié sur deux lignes, mis en équilibre autour du deux-points, le ruban démarqué par les tirets oscille davantage entre la prose et le verset. L'énonciation parenthétique rompait l'homogénéité discursive et visuelle que le poète rétablit dans l'édition de 2007. Le changement de 2007 est polarisé par l'idée du vers étalé, il sert une agrégation poétique, traduisant l'hésitation entre réitération et concomitance.

²⁹⁴ « *Suivre la foulée. L'abouti et l'inachevé chez Pierre Chappuis* », in *Présences de Pierre Chappuis, op.cit.*, pages 22 et 23.

²⁹⁵ Charest, Nelson, « *L'ouverture du verset* », in *Études littéraires*, n° 391, 2007, pp. 125–139.

²⁹⁶ La variabilité des versets est un autre critère définitoire primordial pour Nelson Charest (*Ibidem*, p. 129).

²⁹⁷ *Dans la foulée, op.cit.*, « *Ligne mouvante* », p. 31.

²⁹⁸ Nous reviendrons sur le cas des deux qui échappent à cette règle (p. 34 et 35) au sujet de la labilité de l'allure textuelle sur la page.

²⁹⁹ Métaphore empruntée à Sabine Pétilion-Boucheron (*Les détours de la langue, op. cit.*, p. 206). Le point de soudure attache le ruban à d'autres unités, grâce à des reprises, des outils de subordination ou de coordination ; le point de couture suppose un possible déversement quand aucun procédé d'articulation n'est manifeste. Le terme de suture est générique, embrassant les deux types de points d'attaches.

de rebond ; entre les deuxième et troisième segments, entre les deuxième et troisième segments, l'enjambement et la suture coïncident avec l'antéposition et avec le déliement du complément de manière (« d'un trait ») et du verbe barrer ; le deuxième et le cinquième segments s'articulent par soudure avec la reprise du « comme », tantôt introduisant une équivalence hypothétique, tantôt une comparaison ; le troisième et le quatrième énoncés se repoussent, mais le quatrième est couturé au premier. En dépit de leurs ressemblances graphiques, les rubans ne s'ouvrent pas aux autres de manière comparable, leur allure est instable.

Dans « *Barque ou gondole*³⁰⁰ » (poème de droite, extrait du recueil *Dans la lumière sourde de ce jardin*), les rubans se suspendent aussi sur la ligne mais les troubles engagés sont incomparables. La démarcation d'une unité supérieure³⁰¹ sur la page sépare les rubans-lignes des blocs de prose dessinés par les unités précédente et suivante. Le contraste entre la densité des blocs et les unités citées souligne le travail de morcellement textuel : la structure interne des rubans est elliptique, paratactique, ceux-ci ont plutôt l'allure d'une « prose en débris³⁰² » ; leur déploiement contraste avec les autres unités textuelles, et leur sémantisme même donne à voir les palpitations d'une conscience en proie à une déflagration intérieure.

Des précédentes considérations émergent deux principes fondamentaux pour analyser la poétique de la labilité dans les rubans textuels. Le premier est que des allures graphiques voisines ne peuvent laisser présumer des phénomènes concurrentiels équivalents ; le second est que l'unité-page est cruciale à deux niveaux : les phénomènes de concurrence vers/prose/versets tiennent aux changements visibles d'une page à l'autre mais ils peuvent aussi être redoublés par la labilité de l'allure textuelle sur la page même.

2.1.1. Un poème, des allures textuelles

D'une page à l'autre, le lecteur est confronté à une textualité qui se transforme, et parfois radicalement. L'ensemble du poème n'est donc pas toujours assignable au vers, ou à la

³⁰⁰ *Dans la lumière sourde de ce jardin, op.cit.* « *Barque ou gondole* », p. 15.

³⁰¹ Les traits courts, redoublés par le double trait enserrant le point de suspension (dans *Poétique du point de suspension : essai sur le signe du latent, op.cit.*, Julien Rault emploie le singulier, le point de suspension, expliquant que le signe du latent confronte à la présence d'une absence, à une dimension réflexive et à une façon d'être au monde). La double barre contenant des points de suspension dit les affleurements de conscience et de parole qui précèdent ou qui succèdent à la franche syncope textuelle marquée par les traits. C'est la raison pour laquelle il paraît plus opportun de considérer que le passage correspond à une unité supérieure plutôt qu'à une unité intermédiaire, l'articulation de ces unités intermédiaires étant étroite, organique, alors que les rubans se délaçant, graphiquement et sémantiquement.

³⁰² P. Chappuis répondant aux questions d'Arnaud Buchs dans « La présence et l'instant », in *Europe*, n° 1017-1018 / Janvier-Février 2014, pp. 289-294.

prose. Par ailleurs, sur la page même, les rapports graphiques entre les énoncés et la blancheur de la page ne permettent pas nécessairement de trancher entre les allures du vers, des versets ou de la prose³⁰³. La textualité des rubans est labile, plurielle, dépendant des tensions variables entre organicité (en particulier lorsque les rubans ne se déploient que dans la moitié supérieure de la page) et agrégation, attraction ou soudure, par voisinages ou à distance. Ainsi, la page peut-elle engager toutes formes de relations instables entre les rubans, et aussi entre l'ensemble des rubans et la blancheur de la page.

Par exemple, dans le poème « *Jour ouvrable* »³⁰⁴, le texte travaille d'abord l'intégralité de la page, alternant en son commencement (l'extrait de la colonne gauche) entre des unités brèves rappelant la fulgurance des vers et le déploiement, sur plusieurs lignes, de rubans indiscutablement polarisés par la prose. Puis, sur les pages qui concernent le cœur du poème³⁰⁵, la textualité se transforme pour se recomposer, sur la moitié supérieure de la page uniquement, d'unités ne dépassant jamais la ligne (colonne de droite) :

<p>Salée, impure, mélangée, salie au long d'un jour maussade, jour bas, gris – jour o u v r a b l e ; altérée, abâtardie, elle se dégrade, se détériore se ruine.</p> <p>Neige de rue, de ville.</p> <p>Elle tourne en eau, en boue, saumure noirâtre, brunâtre, brouillée après avoir été lisse et soyeuse comme au sortir d'une calandre.</p> <p>Neige de grincheux. [...]</p>	<p>Mille traces embrouillées, qui s'entre-détruisent.</p> <p>Crasse au lieu de neige.</p> <p>Ne tient plus, traînée, rejetée dans les marges.</p> <p>À ce prix (mais l'encombrement), la rue aura été récupérée.</p> <p>Déchets et déblais.</p>
--	---

Dans la première colonne, l'entrelacement des rubans ne crée pas simplement des effets de rythmes visuels³⁰⁶, il confronte deux allures concurrentes : l'une est marquée par le déploiement accumulatif de l'énoncé, tendu vers l'excès, la démesure ; l'autre, par le resserrement déterminatif autour du substantif « neige » et par le parallélisme syntaxique. Par ce biais, deux types de rapport à la langue et aux choses se concurrencent, c'est-à-dire

³⁰³ Référence à la réflexion de Pierre Chappuis dans *Le Biais des mots*, op.cit., « Vers ou prose », p. 97 : « Comme frère et sœur, encore, dans leur antagonisme quand ils entrent en concurrence à armes égales, vers et prose n'inscrivent pas et ne sauraient inscrire leur trace d'une même plume. En dernier lieu (angoisse de l'attente), la page blanche seule tranchera, ou quelle instance qu'elle dissimulerait ? »

³⁰⁴ *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, op.cit., pp. 73-81.

³⁰⁵ Nous faisons référence aux pages 78-79.

³⁰⁶ L'expression est empruntée à Michel Murat, pour qui les ponctèmes blancs créent, « par l'opposition du compact et du dispersé, du plein et du vide » des effets de rythmes visuels « susceptibles d'être interprétés analogiquement comme des variations de vitesse, de densité ou d'intensité », « des effets de suspension et de relance » (Murat, Michel, *Le Vers libre*, op. cit., p. 294).

s'affrontent et se complètent tout à la fois : d'un côté le goût des mots, de leurs échos sonores, malaxés et pétris autant que la neige elle-même, et de l'autre, un laconisme ajusté à la trivialité de cette neige urbaine. Malgré tout, la page entière ne tranche³⁰⁷ pas véritablement entre le vers, les versets ou la prose, à moins précisément que l'on ne rabatte sur le verset tout énoncé qui refuse la clôture et travaille au « détissage » des « autres formes » (B. Conort³⁰⁸). Par un effet de contraste, sur la colonne droite, la textualité semble hésiter entre le vers libre « étalé » et une prose émiettée autant que la neige elle-même, tant le déploiement relève d'un agrégat d'énoncés. Cette instabilité d'allure manifeste le fait que la textualité est poétique et qu'elle a vocation à se reconfigurer à chaque enjambée, d'une unité à l'autre, d'une page à l'autre. Il n'y donc pas une disposition, une mise en page graphique pour le poème mais des dispositions dynamiques imprévisibles : le poème ne se laisse pas prendre dans une allure³⁰⁹, il s'in-forme continûment. Le poème « *Jour ouvrable* » n'est pas un cas unique dans le livre *Éboulis*, le titre « *Me reprend, m'excepte* » connaît des variations tout aussi remarquables. Ainsi la première page rappelle-t-elle le poème en vers bref, tenant en équilibre sur trois unités largement espacées par les ponctèmes blancs :

Me reprend ;
l'arbre de nouveau happé.

M'excepte ;
bandeau de soie sur mes yeux comme une aube.

Mouvant, mouvant, m'immerge.³¹⁰

Les quatre premiers vers se rassemblent comme en distiques³¹¹ : leur allure étant marquée par le parallélisme, leur cohésion est forte. Entre les vers, s'instaurent des mouvements d'alternance et de renversement, selon que le locuteur ou les choses sont oblitérés par la brume³¹². Le dernier énoncé fonctionne, à l'instar de nombre de poèmes en vers brefs, à la manière d'une clause : la démarcation des instants fait place à l'idée d'une discontinuation itérative. Mais, dès la page suivante, l'allure textuelle s'infléchit et se déplie dans des rubans d'une à deux lignes, et dans la moitié supérieure de la page

³⁰⁷ Référence au propos de P. Chappuis dans *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 98 : vers et prose « ne sauraient inscrire leur trace d'une même plume. En dernier lieu (angoisse de l'attente), la page blanche seule tranchera ».

³⁰⁸ Conort, Benoît, « Si verset il y a... », dans *Études littéraires*, n° 391, 2007, p. 143.

³⁰⁹ Dans *Le Biais des mots* (*op. cit.*, p. 80), le poète associe la poésie à l'« impondérable » de la forme du poème, c'est-à-dire à son à-venir.

³¹⁰ *Éboulis & autres poèmes*, *op. cit.*, « *Me reprend, m'excepte* », pp. 131-141. Nous prenons appui sur les précédentes analyses du poème, cf. *supra* p.150 *sqq.*

³¹¹ Rappelons que pour Pierre Chappuis, les vers « cherch[e]nt tant bien que mal à s'ordonner en vers, en strophes mêmes » (Pierre Chappuis répondant à A. Buchs dans « *La présence et l'instant* », *op.cit.*).

³¹² L'occurrence est par exemple comparable avec ce poème en vers bref (*Mon Murmure, mon soufflé*, *op.cit.*, p. 63) : « Grisaille, / mais qui rejaillit, lumineuse.// Joie, / mais rabattue ; à vau-l'eau [...] ».

uniquement : cette disposition suggère une relative cohésion, quand bien même les rubans s'agrègent, à peine cousus à grands points les uns aux autres. Graphiquement, l'allure de cette page, et de la suivante, penche davantage du côté de l'allure des « vers étalés » (Chappuis) que de celle du poème en prose. En revanche, dans la seconde partie³¹³ du poème, la textualité présente une allure distincte : les rubans s'amplifient de manière variable, entre une à cinq lignes. Sur la première page de cette seconde partie, les rubans s'espacent sur l'entière verticalité de la feuille ; sur la deuxième page, ils se suspendent dans la moitié supérieure de la feuille ; sur la troisième, un bref énoncé blanchi ayant l'allure du vers contraste avec deux larges rubans de quatre et cinq lignes. Comme dans « *Jour ouvrable* », la labilité de la textualité rend évidente la transformation du dire poétique. En effet, la seconde partie se focalise surtout sur la réjouissance du locuteur. Avec l'enivrement de ce dernier coïncide la démesure de l'unité-ruban, le goût des mots, de leur accumulation, de leurs frottements paronymiques ou de leurs associations incongrues in-formant l'emportement poétique. La reprise du comparatif « Comme » favorise la soudure entre les rubans et rappelle plus volontiers l'ouverture du verset. Dans l'ensemble du poème, la labilité configure des phénomènes concurrentiels entre le vers, le vers étalé, le ruban en prose et les versets dans la mesure où les unités textuelles sont marquées par une progression circulaire. Sans doute, ces allures concurrentielles peuvent-elles être rapportées par Pierre Chappuis à des « registres », puisque chacune d'elles interroge des modalités relationnelles fluctuantes entre le locuteur, les mots, et l'étendue. La disposition du vers est privilégiée pour dire l'évanouissement, mais l'exultation jouissive requiert plutôt un déploiement paratactique tendu entre la prose et l'expansion circulaire des versets. En ce sens, les inflexions d'allures regardent, insistons sur ce point, des rythmes de « subjectivation³¹⁴ » : elles invitent à penser la textualité comme un flux relationnel « continu-discontinu » qui manifeste les « intermittences du vivre-écrire³¹⁵ » (Meschonnic), comme le suggère le titre, « *Me reprend, m'excepte* ».

La variabilité de l'allure textuelle ainsi que les phénomènes concurrentiels qui en dépendent sont toujours commandés par la transformation réciproque entre le locuteur et la textualité poétique. Ouvrant le recueil *Dans la foulée*, « *Pommier impudique*³¹⁶ » constitue un parangon de ce type de poétique de la labilité. À l'extrême, l'allure textuelle n'est plus que trace, quelques mots flottent sur les hauteurs de la page blanche et expriment l'allègement :

³¹³ Numérotée comme telle (« *Me reprend, m'excepte* », *op. cit.*, pp. 136-138).

³¹⁴ Meschonnic, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, *op. cit.*, p. 129.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 304.

³¹⁶ « *Pommier impudique* », in *Dans la foulée*, *op. cit.*, pp. 11-25.

Le vent, le bonheur du vent.³¹⁷

Avec cet énoncé, suspendu sur un fil, la textualité n'est pas plus prose que vers, elle effleure sa propre disparition, fait vibrer sa dissipation. La textualité caresse la blancheur de la page, la tension entre la ténuité du souffle emporté par le vent et l'excès de la jouissance, non dite, emplit le silence. Est ainsi pointée la démesure de la dilatation, de la dilution textuelle dans la profondeur de la feuille, car la page n'est plus seulement un plan en surface. L'énoncé œuvre paradoxalement à la labilité et « au continu-discontinu » rythmique³¹⁸ en ce qu'il vient « Rendre audible l'in audible » et suggère que « *Tout ce qui n'est pas raconté est ininterrompu*³¹⁹ » (Marina Tsvetaïeva citée par H. Meschonnic). Cette allure d'élan poétique contraste vivement avec d'autres pages où la textualité se déplie, se soulève dans une allure rythmique polarisée par l'excès et le ravissement. L'allant prosaïque, ampoulé du fait des reprises, des parallélismes et des amplifications, permet au locuteur de savourer son sujet :

Quoi de mieux (*pour un pareil festin parmi les guirlandes et lampions*), quoi de mieux (*honneur à l'épousée !*) qu'un parfait Chantilly, un gigantesque choux à la crème (*de quoi vraiment s'en mettre plein la lampe, se margouiller le chanfrein*), une volumineuse tarte où les fruits teintent de rose la neige qui les couvre (*oh les congères ! les dessous de dentelles où trifouiller à belles dents !*) une pièce montée (*quelle empiffrée ! quelle goinfrie ! quelle noce !*) débordant de toutes parts ?

Quoi de mieux qu'un entremets (*triomphe et ruine, beauté, désordre*) croulant sous une hémorragie de crème, de blanc-manger ou de meringue ?³²⁰

En dépit des tiraillements désordonnés créés par les énoncés parenthétiques, l'emportement verbal est tel qu'il tend à contester toute clôture pour resurgir et « débord[er] » de part et d'autre des démarcations du point et du ponctème blanc. L'instabilité textuelle tient aux rapports entre les deux rubans et la blancheur de la page. Graphiquement, les rubans sont disproportionnés, le second apparaissant comme le surgeon du premier. Sémantiquement, le second travaille le premier : le débordement du dernier syntagme rend compte d'un danger d'« hémorragie », comme si la démesure verbale du premier ruban, comme si la voracité du locuteur faisaient craindre une déperdition de l'élan textuel, une saturation du désir. À la

³¹⁷ *Ibidem*, p. 24.

³¹⁸ À condition d'entendre le terme dans l'esprit de Meschonnic : « Le rythme du discours est une synthèse de tous les éléments du discours, y compris la situation, l'émetteur, le récepteur. » (Meschonnic, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, *op. cit.*, p. 77).

³¹⁹ La première référence est de Marina Tsvetaïeva, citée par H. Meschonnic dans *Politique du rythme, politique du sujet*, *op. cit.*, p. 77. La seconde citation provient du livre *Marina Tsvetaeva, les Carnets* (1892-1941). Publiés sous la direction de Luba Jurgenson. Traduit du russe par Eveline Amoursky et Nadine Dubourvieux. Préface de Caroline Béanger. Postface de Véronique Lossky. Paris : Éditions des Syrtes, 2008.

³²⁰ « *Pommier impudique* », *op. cit.*, p. 18.

tension entre organicité textuelle³²¹ et agrégation s’ajoute celle entre réitération par soudure anaphorique et essoufflement. Partant, l’allure textuelle oscille entre l’expansion des versets³²² et la prose morcelée. En outre, l’unité-page questionne l’héritage littéraire du poème en prose comme disposition au prosaïsme. De manière générale, en explorant diverses allures, le poème les remet toutes en question, chacune d’elle vouant le poète à un vain effort³²³ pour dépasser la « distance, toujours rétablie³²⁴ » entre les mots et le pommier. Ce faisant, le poète suggère pourtant que toutes ces allures, vers, prose, versets, médiatisent une unique quête, une unique exploration poïétique.

En effet, sur d’autres pages, la textualité s’éprouve plus distinctement en rapport avec d’autres polarités, d’autres allures. La réitération d’un même élan verbal vers les choses s’éprouve en se renouvelant, comme le mettent en évidence les deux pages suivantes :

<p>Je m’approche, et la blancheur se déploie, emmitonnante.</p> <p>S’ouvre jusqu’en sa rougeur première ; jaillit, jute, coule, mousse, écume, floconne, gicle, poisse les branches.</p> <p>Neuve, fraîche, alléchante, déborde en guirlandes, en ribambelles, colliers, tortis, couronnes de fleurs et de verdure.³²⁵</p>	<p>Infime immerge-toi</p> <p>Doucement dans la chaleur de l’après-midi</p> <p>Plutôt colle-toi, sangsue force le secret, ne lâche pas prise³²⁶</p>
---	---

L’allure du poème change – telle est notre hypothèse première – à mesure que la relation du locuteur aux mots et au pommier évolue. Chaque inflexion textuelle équivaut à une étape dans l’histoire de cette relation poétique, et c’est ce qui donne sens aux nombreuses reprises et antithèses dans le poème. Par exemple, l’expression, « Je m’approche³²⁷ », figurant dans la colonne de gauche, est par ailleurs contrebalancée par la négation, « Je n’approche³²⁸ » ; puis, la relation est réexaminée, réinvestie ensuite selon d’autres

³²¹ Le second ruban n’est pas tout à fait indépendant du premier (d’où la métaphore du chirurgien), l’organicité textuelle se trame par le biais des parallélismes syntaxiques (« quoi de mieux »), par le redoublement de l’interrogation rhétorique et par les isotopies lexicales (la dévoration, l’abondance, la défloration).

³²² La circularité textuelle et l’ouverture des rubans l’un vers l’autre est notamment configurée par le principe de récursivité textuelle, principe qui n’est pas nécessairement rythmique, selon Carla Van den Bergh, dont la thèse était intitulée *Le verset dans la poésie française des XIX^e et XX^e siècles : naissance et développement d’une forme*, *op.cit.*

³²³ *Pommier impudique* », *op. cit.*, p. 21 : « Mock words », note le locuteur.

³²⁴ *Ibidem*, p. 21.

³²⁵ *Ibidem*, p. 14.

³²⁶ *Ibidem*, p. 16.

³²⁷ *Ibidem*, p. 14.

³²⁸ *Ibidem*, p. 17.

termes : « (Et la distance toujours rétablie)³²⁹ ». Si les allures textuelles traversées s'avèrent insatisfaisantes parce qu'elles ne permettent pas au locuteur de plonger au cœur des choses, elles n'en renouvellent pas moins son ardeur³³⁰, comme en témoignent les deux pages ci-dessus citées. À gauche, l'évocation de la jouissance du pommier qui « jaillit » et « coule » impose au texte une dynamique concurrençant l'« ouverture du verset³³¹ » (N. Charest) : la seconde unité prolonge la première par enjambée ; la dernière découle de la caractérisation initiale de la « blancheur » qui se « déploie » à nouveau (« Neuve »), l'enjambée opérant à distance et de manière verticale. Par le biais de l'enjambée, chaque ruban conteste ses frontières phonographiques, les ponctèmes blancs fonctionnant comme une « réserve de souffle » (N. Charest), selon une rythmique diastolique³³². À la déhiscence florale, toujours et à nouveau « première », correspond une certaine circularité discursive. Contrairement au précédent exemple, l'excès du désir, sa propension à démesurer³³³ l'unité phrastique par enjambée, est ici contrebalancée par l'équilibrage graphique des unités poétiques.

À droite, l'allure strophique des vers brefs est aussi marquée par la discontinuation due à l'enjambée : en l'absence de ponctuation à la frontière du vers, les enjambements entre les vers et l'enjambée entre les ensembles strophiques œuvrent de concert à la souplesse d'une page-phrase³³⁴. En dépit de la ductilité du « phrasé » (Bernadet), ou grâce à lui, le déploiement textuel engage des revirements brusques et radicaux. La lucidité, la modestie du locuteur (« Infime ») qui sait la vaine ardeur de son désir semblent nécessiter le blanchiment, l'approche procédant comme par touches légères. La splendeur du pommier « force » le respect tout autant qu'elle avive le désir poétique : elle impose une aura de blancheur autour de son « secret », de son mystère imprenable et de sa parole silencieuse. Mais, ce qui se joue d'une unité strophique à l'autre, c'est le balancement d'une poétique déchirée entre l'abandon de toute maîtrise sur soi et sur les mots, et l'exigence de défloration, de saisie. Le rythme est plastique, il fait voir le battement entre la virulence des mots qui veulent déchirer la blancheur végétale et la silencieuse virginité de la page, et leurs affleurements furtifs sur la page, pour respecter le dessaisissement heureux qui inonde toute l'étendue. La labilité des allures

³²⁹ *Ibidem*, p. 21.

³³⁰ *Ibidem*, p. 17 : « Je ne me dépars pas non plus », précise le locuteur.

³³¹ Charest, Nelson, « *L'ouverture du verset* », in *Études littéraires*, n° 391, 2007, pp. 125–139.

³³² *Ibidem*, p. 131. Nelson Charest s'appuie sur les remarques de Paul Claudel dans « Réflexions sur le vers français » (*Réflexions sur la poésie*. Paris : Gallimard, Folio Essais, n°214, 1963, pages 8 et 11).

³³³ De quoi effleurer encore la conception élargie que Benoît Conort propose du verset comme manière de « "démesurer" tant le vers que la prose » (« Si verset il y a... », *Études littéraires*, n° 391, 2007, p. 145).

³³⁴ L'unité page est d'autant plus sensible que le changement de feuille s'accompagne de modifications concernant l'allure textuelle et concernant les modalités énonciatives : sur la page suivante, le locuteur s'exprime en employant le pronom « je ».

textuelles engage très distinctement une quête poétique et poéthique. Si « *Pommier impudique* » est un parangon des phénomènes concurrentiels, c'est aussi parce que, datant des années 1970³³⁵, le poème laisse entrevoir les tensions et les préoccupations qui engagent l'ensemble de l'œuvre chappuisienne.

2.1.2. Labilité de l'allure textuelle sur la page

Sur la page même, les changements d'allures textuelles sont souvent éclatants. La dynamique poétique résulte alors de tensions entre resserrement et organicité textuelle, et attraction par espacement. L'exemple du poème « *Ligne mouvante*³³⁶ » (*Dans la foulée*) permettra de préciser comment la labilité des rubans rend visible l'aventure textuelle sur la page. Antonio Rodriguez a abordé ce poème pour étudier le recueil et analyser « l'ambition d'exhiber la forme aboutie-inachevée de la poésie³³⁷ » chez Pierre Chappuis : nos perspectives se croisent donc.

La première occurrence a pour particularité de présenter l'effilochage de la bordure d'un des rubans qui composent l'unité-page suivante :

Vient dans les interstices, aurore ou nuit au sol.

Dit – au lieu de roseaux – feu, flashes, fils de chaînes enchevêtrées.

Dit écarts, comme autant d'élisions : obliquement, verticalement tels d'indéchiffrables signes s'épousent, se contrarient, s'élancent des milliers d'

Dans l'entre-deux du rêve et de la veille, bouge, moindre, un ourlet lumineux.³³⁸

Les rapports entre les rubans textuels et les ponctèmes blancs mettent en jeu les battements entre la trame textuelle et la trame de l'étendue, entre le dire des choses et le non dit. L'ensemble de la page marque la volonté d'entrelacer une étendue qui parle texture, tissage et silence. L'enjambée suture les rubans liminaire et final et correspond à un déplacement discursif : le locuteur cherche à localiser la réitération de l'aurore, dans l'étendue, puis en fonction de son état de conscience. À l'inverse, les deux rubans médians

³³⁵ La première (ou l'une des premières publications) du poème remonte au début des années 1970. Pierre Chappuis et Raoul Ubac ont collaboré pour donner naissance à dix feuillets non paginés, titrés *Pommier impudique*. Lausanne : Galerie Mélisa, 1970.

³³⁶ *Dans la foulée*, op. cit., pp. 27-41.

³³⁷ Rodriguez, Antonio, « Suivre la foulée. L'abouti et l'inachevé chez Pierre Chappuis », in *Présences de Pierre Chappuis*, op. cit., p. 19-26.

³³⁸ « *Ligne mouvante* », *Dans la foulée*, op. cit., p. 34. Deux des rubans cités avaient été commentés, cf. *supra*, p. 351 dans *La voix des choses parlantes*.

sont caractérisés par la réitération d'une rumeur à voir : leur allure concurrence aussi bien la « prose en débris », le « vers étalé »³³⁹, que l'« ouverture³⁴⁰ » (N. Charest) et le déploiement circulaire des versets. En effet, le second ruban est coupé par l'enjambement, le complément déterminatif de « fils » étant morcelé : la préposition « de » ne touche pas à la marge droite et le terme « chaînes » n'est pas coupé comme peut l'être par la suite le verbe s'épouser. Cet enjambement qui disloque la prose, au lieu de viser, selon le vœu de l'auteur³⁴¹, sa fluidité confine donc à l'enjambée. Par contre, dans le troisième ruban, l'« élisio[n] » du complément déterminatif semble appeler un enjambement, mais pour mieux le déjouer : le ruban s'effile, se précipite dans le non-dit, à l'instar de la rumeur aurorale. Il y a là un phénomène d'enjambée qui exhibe une lacune, le pas projette le poème dans l'oubli alors que l'enjambement consiste, selon G. Agamben à « saisir ce qu'il a rejeté au-devant³⁴² ». Au regard de l'unité-page, l'enjambée reconfigure l'allure textuelle pour la porter vers la labilité poïétique.

La citation suivante engage un contraste tout à fait unique entre la prose, le « vers étalé » et le « débris », selon les formulations chappuisiennes. Du fait de son autonomie, le premier ruban est plutôt polarisé par la prose ou le vers étalé, tandis que le suivant est travaillé par un déchirement intérieur, et par l'ouverture :

D'un geste égal, à chaque pas, le même rideau de
perles à écarter.

Aire or tu
[...]³⁴³

La seconde unité n'est pas déterminée par le point final, contrairement aux autres rubans sur la page. Les ponctèmes blancs qui espacent les termes rendent visible une interrogation sur la conduction subjacente d'un courant poétique qui, en dépit des échancrures, instaurerait un échange relationnel entre ces mots. Les blancs cachent et révèlent tout à la fois un fil invisible sur lequel ne seraient égrenées que quelques « perles » de mots, pour dire l'ajour lumineux de l'aurore. Ce phénomène de désagrégation vise le scintillement des mots au cœur de la page, la mise à l'épreuve de leur texture sonore, de leur aire de résonance ainsi que de leur propension à focaliser l'attention, voire à fasciner. Les ponctèmes

³³⁹ Référence à l'alternative entre « vers étalés ou prose en débris » posée par Pierre Chappuis durant l'entretien avec A. Buchs, « *La présence et l'instant* », in *Europe*, n°1017-1018 / Janvier-Février 2014, p. 292.

³⁴⁰ Charest, Nelson, « *L'ouverture du verset* », in *Études littéraires*, n° 391, 2007, pp. 125–139.

³⁴¹ Dans *Le Biais des mots* (*op. cit.*, pp. 91-92), Pierre Chappuis explique que si l'enjambement permet l'enchaînement syntaxique d'un vers à l'autre, il « tend à rejoindre la prose », tandis que l'écart porte lui « sur le vide à franchir au moment de lancer la jambe en avant ».

³⁴² Agamben, Giorgio, *Idée de la prose*, *op. cit.*, p. 23.

³⁴³ « *Ligne mouvante* », *Ibidem*, p. 35.

blancs ouvrent des espaces dilatoires où retentissent en particulier la vibrante finale de [ER] et [OR]. Aussi l'unité s'entend-elle de manières diverses : le silence (« tu ») embrasse l'« aire » dessinée par l'« or » de l'aurore ; le poète [erre] comme [hors] de lui-même ; il est « tu », comme rendu à l'étrangeté et il s'est « tu » ; sa parole est soufflée par l'[air], couleur d'[or]. Dans ce ruban, l'allure est poétique, elle fait sens en elle-même, de par son autonomie et elle conteste la subordination à toute forme, à toute disposition poétique reconnaissable.

Par ailleurs, l'allure textuelle s'infléchit encore quand les rubans s'apparentent à des vers non ponctués et qu'ils se rassemblent pour revêtir une allure strophique, ou pour se délayer sur la page et sur la ligne. À cet égard, prolongeons les réflexions sur cet extrait de « *Ligne mouvante*³⁴⁴ ». À gauche, nous reportons le passage, tel qu'il fut publié en 1996, à droite, celui figurant dans la reprise du recueil *Dans la foulée*, en 2007 :

Roseaux comme harpe délaissée (<i>ajours s'ajoutent</i>)	Roseaux (<i>ajours s'ajoutent</i>) comme harpe délaissée
Comme minces tubes de verre.	Comme de minces tubes de verre
Comme d'inextricables signes.	Comme d'inextricables signes
Et de brefs cris tout proches, s'entrecroisent.	Et de brefs cris tout proches s'entrecroisent
Autant de frêles cassures de l'air, alentour. ³⁴⁵	Autant de frêles cassures de l'air alentour. ³⁴⁶

Les deux points de la première version du texte ont disparu dans la seconde, et les ponctèmes blancs sont devenus équivalents. Dans la version de 1996, les deux unités démarquées par un large ponctème blanc sont hétérogènes : la première fait voir une dynamique centrifuge, contrairement à la seconde. L'allure de l'unité initiale varie : le premier énoncé surgit comme un point d'impulsion correspondant à l'élancement végétal pour donner naissance à un ensemble strophique ; ensuite, les énoncés se délayent, se soudent les uns aux autres à distance grâce à la reprise anaphorique. L'ensemble oscille entre l'allure des vers et de la « prose en débris³⁴⁷ ». Dans la seconde version, en dépit de l'élimination des points, la textualité engage deux allures, celle de la cohésion, du frottement strophique, et celle de l'espacement des énoncés, s'attirant magnétiquement par delà les ponctèmes blancs. Cette inflexion coïncide avec un décentrement : l'évocation de l'atmosphère « alentour » se

³⁴⁴ Cette page 39 avait été abordée au sujet du pivot métaphorique de la harpe, cf. *supra* pp.453-454.

³⁴⁵ *Dans la foulée*. Moudon : Éditions Empreintes, 1996, p. 35.

³⁴⁶ *Dans la foulée*. Paris : José Corti, 2007, p. 39.

³⁴⁷ Chappuis, Pierre, Buchs, Arnaud, « La présence et l'instant », in *Europe*, n° 1017-1018 / Janvier-Février 2014, p. 292.

substitue à celle de la trame des roseaux. Tout en restant en prise avec l'image initiale, le dire poétique se décale, les énoncés s'espacent comme pour s'ajuster au déploiement auréolaire de la sensation acousmatique. La tension entre organicité et agrégation est vive : le parallélisme tend à souder les énoncés mais leur déploiement graphique procède selon la figure de l'ajout³⁴⁸. Les enjambées, en l'occurrence le déversement textuel entre les énoncés, reconfigurent l'ensemble-page qui ne ressortit pas plus au fonctionnement tabulaire du vers, qu'à la « prose en débris », ou qu'à la circularité et à l'ouverture du verset.

Les tensions concurrentielles entre vers et prose dépendent donc du « rythme plastique », que crée « l'opposition du compact et du dispersé, du plein et du vide » selon M. Murat³⁴⁹. Parmi ces configurations plastiques et rythmiques, considérons celle des trois énoncés déployés sur la moitié supérieure de l'une des pages du poème « *Hier devant moi* » :

Vibrerait

– quand je m'avance ainsi que sur une eau luisante, navire, esplanade, songe, mensonge en ce lieu vacant, intervallaire –

Vibrerait ; vibre.³⁵⁰

L'enjambée entre les premier et dernier énoncés blanchis qui concurrencent l'allure fulgurante du vers et la mise en suspens typo-graphique du ruban axial rendent l'ensemble irréductible aux notions de vers, de prose, de « prose en débris », de « vers étalés » (P. Chappuis) ou de verset. L'encadrement caractérise certains poèmes en prose, mais l'insertion d'une ample unité entre tirets n'intervient pas dans les poèmes en vers chappuisiens. En revanche, les tirets sont, plus que les parenthèses, privilégiés dans les poèmes brefs en vers. Parallèlement, la non-clôture des énoncés ne peut suffire à poser l'idée du verset. La labilité concurrentielle est, dans cette occurrence également, proprement poétique. Elle consiste en « une disposition de mots — et une disposition typographique adéquate et légitime³⁵¹ » (P. Reverdy) à un mouvement de plongée et de balancement au cœur de la rêverie, entre « songe, mensonge ».

Dans les recueils *Éboulis* et *Dans la foulée*, les phénomènes concurrentiels se démultiplient et se complexifient : les variations d'allure graphique et la labilité des dynamiques de déploiement poétique engagent des paliers textuels différents, depuis l'énoncé

³⁴⁸ Authier-Revuz, Jacqueline (dir.), Lala, Marie-Christine (dir.), *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*, op. cit., p. 7 : « L'ajout est avant tout une relation, rapport dissymétrique entre l'ajout et sa base ».

³⁴⁹ L'expression est empruntée à M. Murat expliquant par là qu'il y a création, « créer par l'opposition du compact et du dispersé, du plein et du vide, [d'] effets de rythme plastique » (dans *Le Vers libre*, op. cit., p. 181).

³⁵⁰ *Dans la foulée*, op. cit., « *Hier devant moi* », p. 54.

³⁵¹ Reverdy, Pierre, « *Nord-Sud* (14, avril 1918) », in *Œuvres complètes*. Tome I, op. cit., pp. 500-501.

jusqu'à l'ensemble de la page. Dans les amples poèmes en rubans, comme les poèmes-pages en prose, les phénomènes d'allures concurrentielles mettent en jeu des inflexions relationnelles, des transformations réciproques entre le locuteur et la trame textuelle. Leurs dynamiques d'agencement à distance, par enjambée, ou par agrégation, ou par encadrement sont irréductibles à la démarcation entre les vers, la prose, la « prose en débris », les vers « étalés ». Quant à la notion de verset, le poète ne l'emploie pas, preuve, sans doute, que la notion ne résorbe pas plus à ses yeux qu'aux nôtres la labilité poétique. En substance, il apparaît que, pour le poète, la poésie n'est vive que si l'allure textuelle ne se laisse pas « pr[endre] dans une forme³⁵² » mais s'invente, comme à mesure du déploiement du poème, dans des relations contrastantes, dans des tensions entre le vide des ponctèmes blancs et la compacité des lignes, et dans des tensions entre autonomie sémantico-typo-graphique et suture. Cette dynamique correspond en partie à ce que H. Meschonnic conçoit comme une « subjectivation rythmique » qui est le « sujet du poème – de l'activité du poème³⁵³ ». Par ailleurs, les précédentes analyses ont confirmé que les allures concurrentielles entre vers, prose et verset, ne peuvent être abstraites du contenu des énoncés textuels. En ce sens, le « rythme du discours est une synthèse de tous les éléments du discours, y compris la situation, l'émetteur, le récepteur.³⁵⁴ » (Meschonnic).

Après avoir abordé les phénomènes concurrentiels à partir des inflexions de l'allure typo-graphique des poèmes, uniquement dans les recueils *Éboulis* et *Dans la foulée*, il est nécessaire d'élargir les perspectives aux phénomènes d'enjambées, qui caractérisent aussi les livres *Un cahier de nuages*, *Soustrait au temps* et *Dans la lumière sourde de ce jardin*. Celles-ci configurent diverses dynamiques textuelles par suture, par entrelacement ou par faufilure textuelle.

2.2. Phénomènes concurrentiels liés aux enjambées

Le ruban est une unité élastique, labile, car ses contours intérieurs et extérieurs sont instables. D'une part, la double bande textuelle qui compose parfois le ruban est travaillée par des phénomènes d'enjambées : le ruban se scinde parfois en deux lambeaux, met en jeu sa compacité, quand bien même de larges ponctèmes blancs l'embrassent. L'enjambée œuvre

³⁵² *Le Biais des mots*, op.cit., « Donner de l'informe », p. 80.

³⁵³ Meschonnic, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*. op. cit., p. 129. Notre champ d'investigation ne prétend ni à l'historicité, ni à l'anthropologie, ni à la politique. Nous réduisons l'approche de H. Meschonnic de façon à interroger le rythme comme une articulation entre une subjectivité auctoriale et le travail de la matière des mots.

³⁵⁴ Meschonnic, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 223.

alors à la cohésion interne du ruban qui, en fonction de l'ampleur de ses lambeaux, penche plutôt du côté du vers, du verset, ou de la prose. D'autre part, l'enjambée vient aussi contredire les frontières phonographiques externes du ruban selon deux modalités. Premièrement, l'enjambée transverse la textualité d'un ruban dans le suivant, malgré le point et le ponctème blanc. Secondement, elle peut lier à distance les rubans, à la manière d'un système d'aiguillages multiples, participant ainsi de la dé-mesure textuelle. L'enjambée configure les disjonctions qui maillent le texte de nœuds coulants.

En substance, dans les recueils *Dans la foulée*, *Un cahier de nuages*, *Éboulis & autres poèmes*, *Soustrait au temps* et *Dans la lumière sourde de ce jardin*, l'enjambée est d'ordre concurrentiel parce qu'elle informe la textualité poétique, quelle que soit son allure graphique. *A contrario*, l'enjambée, entendue comme continuation phrastique, comme déversement d'un énoncé dans un autre, n'intéresse pas véritablement la textualité du livre *Le Noir de l'été*, et ce même si le poète recourt également aux blancs interstitiels entre les unités textuelles. Cette relative indifférence nous conduit à penser que si l'enjambée est inhérente aux rubans, elle n'est pas nécessaire à une textualité qui est davantage orientée vers la prose et la narrativité. Rappelons toutefois que, dans *Le Noir de l'été*, cette polarisation par le narratif est tout à fait relative, car elle n'engage ni le développement, ni le fil d'une intrigue. L'objectif du présent chapitre est de préciser comment la poétique des rubans est spécifiquement configurée par l'enjambée, ce que nous apprécierons d'abord au regard du déploiement intérieur du ruban, puis au niveau de paliers textuels plus amples : la page ou les unités supérieures, démarquées par l'astérisque, par le numéro ou par le tiret long.

2.2.1. Enjambées et poétiques combinatoires dans les rubans textuels

Le ruban concurrence rarement la compacité d'un paragraphe ; en outre, dans certains poèmes, des lambeaux viennent travailler la cohésion de l'unité textuelle du ruban. Dans les titres « *Excavations* », « *Montagne amputée* », « *Lointaines solitudes* », « *Chemin faisant* » (*Dans la foulée*) et « *Jour ouvrable* » (*Éboulis & autres poèmes*), les relations entre les énoncés qui composent le ruban sont comparables à celles qui régissent les unités intermédiaires des poèmes-pages polarisés par la prose. Dans les rubans, les bandes intérieures correspondent le plus souvent à une unité phrastique. Elles tiraillent la cohésion textuelle de l'unité-ruban, soit en raison de tensions poétiques tout à fait divergentes, soit par le biais de décalages moindres. Chacune de ces bandes conserve son autonomie et sa propre dynamique, son allure graphique entrant parfois en tension avec les autres bandes.

Majoritairement doubles, les bandes intérieures ne se replient jamais totalement l'une sur l'autre, préservant l'étrangeté de l'échancrure textuelle qui les dis-joint.

Dans le ruban, comme dans les poèmes-pages polarisés par la prose, et donc comme dans les poèmes en vers avec lesquels ces derniers entrent en concurrence, la poïétique combinatoire peut être configurée par l'enjambée entre la proposition principale et sa relative, cette dernière étant détachée par le point et par le ponctème blanc. Principale et relative s'abouchent à distance, mais sans oblitérer une béance intérieure, souvent inassignable, incommensurable :

Chemin : cheminée dont le conduit, au prix de deux
ou trois coudes, se hisserait jusqu'au sommet du
coteau.
Qui serpente entre des murs de pierres.³⁵⁵

Dans les poèmes-pages, que ceux-ci soient polarisés par l'allure concise du vers, par le souffle du verset ou par la prose, les phénomènes d'enjambées répondent à une logique de discontinuation syntaxique, les propositions principale et relative étant démarquées par des ponctèmes interstrophiques ou intervallaires. Au regard du ruban textuel, l'enjambée engage des tensions spécifiques entre autonomie et dépendance, car différents paliers textuels sont concernés : la phrase, et les frontières internes et externes du ruban. Dans l'occurrence citée, le ponctème des deux-points, qui impulse le déploiement de la première bande, favorise une ambiguïté remarquable. Le substantif « coteau » étant, dans le cours de la lecture, immédiatement voisin du relatif, nous l'érigions spontanément au rang d'antécédent, ce qui nous projette dans un renversement tout à fait baroque³⁵⁶ : le « coteau » s'anime entre les pierres, donnant l'illusion de s'en extirper pour s'exhausser de manière sinueuse vers le ciel. L'enjambée vient donc subvertir la continuation entre les deux propositions, laissant ouvert l'accrochage sémantique entre les deux bandes textuelles. Grammaticalement et graphiquement, le relatif peut aussi se rapporter aux substantifs « conduit », ou à l'antécédent « Chemin » sous lequel il se place et auquel il renvoie du fait de la majuscule. Et cet écart est tout aussi intéressant : la coudée du retour à la ligne confère au déploiement discursif une allure comparable à celle de la « cheminée » en question, qui s'élance, au « prix » de quelques « coudes ».

Au cœur des rubans, l'enjambée concurrence la volte-face de la *versura* ainsi que les cinétiques centrifuges mises en œuvre dans les unités intermédiaires des poèmes-pages

³⁵⁵ « Chemin faisant », in *Dans la foulée*, op. cit., p. 108.

³⁵⁶ Dans *La Preuve par le vide* (op. cit., pages 83 et 101), deux notes, « Baroquisme » et « Baroquisme en défaut », écartent l'idée de mimer, de donner l'illusion de la présence des choses grâce aux mots et ce pour privilégier un renvoi miroitant vers le monde.

polarisés par la prose. Par exemple, elle engage une disjonction prenant appui sur la conjonction « ou » :

En contrebas (*l'aplomb de la lumière*), bientôt elles s'égaillent là où la gorge resserrée, comblée – en quel temps ? – par le hasard s'aplanit. Ou ce sont les traces d'une exploitation ancienne que, depuis un siècle et plus, la forêt a repris à elle.³⁵⁷

Le frottement concurrentiel n'est évidemment pas graphique mais il concerne une textualité procédant par retouche et par surimpression. L'échancrure entre les deux bandes du ruban correspond au vertige éclatant suscité par l'éclairement des pierres dans la « gorge resserrée ». Le pli textuel fonctionne comme un axe miroitant entre le même et l'autre³⁵⁸, entre l'éboulis et la carrière. À cet égard, il concurrence les ponctèmes blancs médians qui dessinent un axe de symétrie au cœur du poème-page en vers ou en prose.

Troisièmement, lorsque l'enjambée embrasse des dynamiques d'appel et de débord, le phénomène concurrentiel est très proche du débord observé dans les unités intermédiaires du poème-page polarisé par la prose :

Les murs de pierre sèches ; les anciennes demeures paysannes ; en ville, le soubassement d'édifices publics : la même pierre commune, roturière, pour parer au plus indispensable. Sa modestie ; son manque d'éclat. Sa familiarité.³⁵⁹

La seconde bande illustre une certaine propension poétique au ricochet, elle se déploie par le biais de trois ajouts successifs, nettement marqués par la distension du point-virgule puis du point. Pierre Chappuis souhaite que le poème en vers soit « tout à la fois compact et disséminé, rien de plus que ricochets de mots, plutôt de vers liés plus ou moins à distance, ne pouvant point enjambrer l'écart non mesurable qui les sépare, n'ayant pas à le faire.³⁶⁰ ». Excepté les références précises aux vers, ce propos intéresse distinctement la textualité du ruban, tendue entre compacité graphique, du fait de son enveloppement en de larges ponctèmes blancs, et morcellement syntagmatique. Dans la première bande, l'agrégation paratactique informe la protase tandis qu'un resserrement autour du « même » est opéré dans l'apodose. Mais cette dernière tension constrictive contraste avec le débord de la seconde bande puisque la textualité prédicative ricoche d'une similarité à l'autre, d'un ajout à l'autre.

³⁵⁷ *Dans la foulée, op. cit.*, « *Lointaines solitudes* », p. 96.

³⁵⁸ Le pli est pour Deleuze (*Le pli : Leibniz et le baroque*. Paris : Éditions de Minuit, 1988) lié à la pensée du même et de l'autre, de la répétition. Pour Michel Deguy, le pli du « ou » tient à la possibilité de maintenir de l'entre, de l'écart (Deguy, Michel, *La Poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*. Paris : Seuil, 1988, p. 101 : « Il y a un usage du *ou*, apposant si l'on veut, ni simplement disjonctif alternatif, ni conjonctif (collant) suturant, mais disjoignant. »).

³⁵⁹ « *Lointaines solitudes* », *Dans la foulée, op.cit.*, p. 97.

³⁶⁰ *Le Biais des mots, op.cit.*, IV, « Bord à bord », p. 95.

Le procédé de l'accumulation peut alternativement « souder » ou au contraire « désarticuler » la textualité³⁶¹.

Avec l'exemple suivant, la cinétique du ricochet frôle plus nettement l'allure du rejet, de façon comparable à la poïétique des vers, comme à celle des poèmes-pages polarisés par la prose :

Une note le fixe, en quoi se résorbent tous bruits.
Non un chant : un appel unique.
Bref zénith.³⁶²

Le cadre de la page coïncidant avec le point après « bruits », l'allure graphique de l'ensemble oscille entre prose morcelée, vers étalés et vers brefs. Le premier énoncé n'a pas tout à fait la concision du vers bref qui souvent démarque les temporalités, adosse l'accompli et l'inaccompli³⁶³ tandis que les deux suivants s'en rapprochent davantage. Aussi, gageons que l'étirement hésitant de la première bande textuelle ne pouvait satisfaire l'expression de la fulgurance, et que le poète a par conséquent choisi de distendre davantage l'allure du ruban en ménageant un fort contraste graphique grâce au trait, au fragment textuel du « Bref zénith » : la brièveté de l'énoncé fait voir le point d'orgue évoqué par le locuteur.

Par ailleurs, les relations combinatoires entre les bandes poétiques peuvent être commandées par le principe du « phrasé » (Bernadet), l'enjambée configurant le versement du contenu du premier énoncé dans le suivant. Le dispositif concurrence et la fluidité de l'enjambement dans les vers et la souplesse associée par le poète à la prose. Dans l'occurrence suivante, le ruban abouche un premier énoncé ayant l'allure d'un vers bref relativement autonome, et un second, dont l'allure oscille entre l'apparence graphique du « vers étalé » (Chappuis) et l'ouverture du verset :

Coule lentement, rivière sombre.
Uniformément, glisse sans remous, filet de nuit qui
bientôt...³⁶⁴

La souplesse de l'enjambée est assurée par l'effet de chiasme grammatical ménagé autour du pivot actantiel de la « rivière sombre » : en amont le verbe est suivi de l'adverbe en -ent ; en aval, c'est l'adverbe en -ent qui est suivi d'un second verbe exprimant la fluence. La

³⁶¹ C'est précisément le propos du poète dans *Un Cahier de nuages*, *op.cit.*, p. 21 : « Volontiers tirée à hue et à dia, prête à tout, simple accumulation d'éléments à la dérive plus propres – même semblables, même se suivant – à désarticuler une phrase qu'à la souder, incertaine de son terme autant que de sa forme, l'énumération toujours pourrait – ou peut – se charger davantage à l'instar d'un ciel d'orage ou s'alléger au contraire, s'éparpiller, se défaire, sujette à des courants variables. ».

³⁶² « *Excavations* », in *Dans la foulée*. Paris : José Corti, 2007, p. 74.

³⁶³ En vers brefs, l'énoncé aurait, peut-être pu ressembler à des tournures telles que Une note le fixe / tous bruits résorbés.

³⁶⁴ « *Chemin faisant* », *Dans la foulée*. Paris : José Corti, 2007, p. 112.

redondance sémantique accuse le mouvement de *versura*, de renversement du même au même. Pour ce qui est du pronom relatif, il bute sur la marge de droite et ne crée pas à proprement parler un effet de rejet, en revanche, il en a l'allure graphique. En outre, l'adverbe instaure un net soubresaut : il manifeste une projection dans le temps, dans le dissemblable alors que l'isotopie du suspens étale prédominait, son effet correspond à celui d'une enjambée. Enfin, à la frontière externe du ruban, l'aposiopèse promet une enjambée supplémentaire. Le ruban est caractérisé par son ouverture, non pas seulement en direction d'un autre ruban, mais en direction de l'inconnu : le terme du chemin échappe, le locuteur parcourant continûment et en tous sens un chemin dont la mort seule pour le détourner.

Exceptionnellement, quand l'enjambée et l'anaphore se conjuguent, la textualité composite du ruban renvoie nettement à l'allure du verset, comme dans ce passage désormais connu :

Comme vagues venues mourir sur un rivage
absent, ou traces de sang laissées sur son chemin
par une bête blessée.
Comme constellations, comme miroirs obscurs,
larmes de nuit.
Comme sable collé, coulées de lave figées dans leur
dévalement.³⁶⁵

Ce ruban liminaire du poème « *Chemin faisant* », travaillé par l'anaphore rythmique du comparatif ainsi que par de nombreux échos³⁶⁶, concurrence assez nettement le déploiement circulaire de certains versets. Les segmentations syntagmatiques ne correspondent pas systématiquement à des segmentations syllabiques métriques, néanmoins, les trois derniers syntagmes commençant par « comme » sont de longueurs comparables (six syllabes en prononçant la voyelle -e). Par ailleurs, les effets de décalages entre de longues et de courtes propositions dans les première et dernière unités phrastiques contribuent à marquer sensiblement un mouvement rythmique. Les ponctèmes blancs font sentir la réitération d'un élan verbal, d'un « éclair » poétique attendant à l'image. Par leur irrégularité, les bandes textuelles « sont aptes à donner une certaine image graphique de l'émotion qui contrôle le débit » (Caudel³⁶⁷). Reste que la polarité du verset est associée à une bigarrure emphatique étonnante³⁶⁸ puisque le poète évoque l'asphalte. Précisément, il semble que l'instabilité

³⁶⁵ « Chemin faisant », *Dans la foulée*, *op.cit.*, p. 107. Passage cité page 444.

³⁶⁶ Nous faisons référence aux allitérations ([k], [v], [R], [s]) et assonances [ã], [e], [a]) et aux échos entre « sable collé » et « coulée de lave » et « dévalement ». Le morphème est étudié plus haut, p. 444.

³⁶⁷ Claudel, Paul, *Réflexions sur la poésie*. Paris : Gallimard, Folio Essais, n°214, 1963, « *Réflexions et propositions sur le vers français* », n° 17, p. 64.

³⁶⁸ La gravité est un critère auquel Carla Van den Bergh accorde une importance notable dans sa thèse sur *Le verset dans la poésie française des XIX^e et XX^e siècles : naissance et développement d'une forme*, Thèse de doctorat, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 2007.

d'allure ait été privilégiée par le poète pour interroger de manière baroque la profondeur des apparences du « goudron ». En effet, le chemin bitumé donne naissance à une double mise en abyme. D'abord, l'accumulation hétéroclite des images renvoie à un « récit quasi-indéchiffrable à force de retouches³⁶⁹ », autrement dit à l'ordre sans ordre du déploiement du poème. Mais procédant par ajouts et par retouches, la textualité poétique réfléchit aussi le caractère inextricable du temps, de « sa permanence et son déroulement.³⁷⁰ ».

La portée concurrentielle de l'enjambée fonde ce chapitre mais il ne faudrait pas pourtant en conclure que la poétique combinatoire ne tient qu'à ce type de tension. La labilité intérieure des rubans dépend aussi de décrochages énonciatifs, de distances intérieures, dont les bandes textuelles marquent les frontières. Si l'enjambée met en jeu la discontinuation syntaxique, l'articulation des bandes textuelles interroge parfois la possibilité même de dire. Tel l'exemple suivant, dans lequel le blanchiment du dernier énoncé met en concurrence les allures du « débris de prose » (P. Chappuis) ou du vers :

Des ruines : à quoi due pareille puissance conte-
nant, fossilisés, tant de cris ?
Silence, absolument.³⁷¹

En somme, le frottement entre les allures du vers ou de la prose contribue à montrer la porosité textuelle au mutisme ambiant. La frontière externe du ruban correspond aussi bien à une assertion qu'à une injonction, sa labilité est d'ordre vibratoire.

Quelles que soient ses spécificités, le ruban est un changeant espace de conductions textuelles ; il se délace intérieurement, mais conjointement, il s'enlace à distance à d'autres unités poétiques.

2.2.2. Les enjambées entre rubans qui se suivent

L'espace entre les rubans, le morcellement et la « fragmentation³⁷² » textuels, constituent pour le lecteur des empan à traverser à l'aveugle, jusqu'à ce que la dynamique de l'enjambée ne se révèle rétrospectivement, éclairant les articulations de la discontinuation phrastique. La métaphore de la conduction recouvre pour nous ce processus. Impliquant la non-clôture du ruban en dépit des frontières extérieures marquées par le point et le ponctème blanc, l'enjambée favorise différents processus d'agrégation et d'attrait textuels. Les

³⁶⁹ « Chemin faisant », *Dans la foulée*, *op.cit.*, p. 107.

³⁷⁰ « Chemin faisant », in *Dans la foulée*, *op.cit.*, p. 113.

³⁷¹ « Montagne amputée », in *Dans la foulée*, *op.cit.*, p. 85.

³⁷² Chol, Isabelle, « Énoncés fragmentés et systèmes ponctuels : l'exemple de Pierre Chappuis », in *Le Discours et la Langue*, n° 3, 2011, pp. 138-158.

dissensions entre continuation logico-syntaxique et disjonction graphique informent régulièrement le déploiement d'allures concurrentielles dans le poème, d'où le choix d'aborder les phénomènes d'enjambées selon un continuum s'étendant du plus haut degré de fluidité logico-syntaxique, lorsque les énoncés se déversent l'un dans l'autre, jusqu'aux plus complexes effets d'aiguillages textuels³⁷³.

2.2.2.1. Élasticités textuelles et enjambées

Dans certains passages, l'enjambée suscite une fluidité en partie comparable à celle de l'enjambement, qu'il y ait ou non rivalité graphique entre les allures du vers et de la prose. La textualité se délance mais sans pour autant rompre absolument avec l'idée d'une phrase continuée, réitérée et ouverte : la tension entre continuation et morcellement est alors la plus aiguë. Comparons deux extraits dont les allures sont tout à fait distinctes. À gauche est intégralement citée l'ultime page de « *Hier devant moi* » (*Dans la foulée*), à droite, sont reportés deux rubans extraits du poème « *Violoncelle seul* » (*Dans la lumière sourde de ce jardin*) :

Coupole, houle ou caresse	La nuit, brusquement.
Scintille	Des bulles d'ombres éclatent, se rassemblent, s'égaillent, maintiennent notre écoute tendue vers ce qui, à mesure, à démesure, n'a chance de se dévoiler qu'à l'improviste. ³⁷⁵
S'efface	
Monte et s'efface ³⁷⁴	

Dans le premier exemple, l'enjambée concurrence l'enjambement parce qu'en dépit de leur espacement, les fragments textuels relevant du vers ou de la « prose en débris » (Chappuis) se couturent à distance. La cohésion n'est pas d'ordre strophique mais d'ordre phrastique. À défaut du point, c'est le cadre de la page et la fin du poème qui définissent l'extension phrastique. À droite, les deux rubans tendent également à se couturer, en dépit du ponctème blanc, ou au contraire grâce à lui, suggérant qu'une phrase-unique s'est délacée. La dislocation est d'ordre respiratoire, le segment liminaire pointe l'ambiguïté du blanc qui tient tout autant du souffle coupé que du souffle suspendu. Ce type de déploiement textuel donne à

³⁷³ Notre propos rejoint sans réserve la remarque d'Isabelle Chol qui, analysant « l'énonciation multiple » dans *Soustrait au temps* et *Éboulis*, parle de « d'écriture multilinéaire voire rhizomatique » (« Énoncés fragmentés et systèmes ponctuels : l'exemple de Pierre Chappuis », *Le Discours et la Langue*, n°3, 2011, pp. 138-158).

³⁷⁴ Ultime page du poème « *Hier devant moi* » (*Dans la foulée*. *Ibidem*, p. 62).

³⁷⁵ *Dans la lumière sourde de ce jardin*, *op.cit.* p. 27.

voir une cinétique textuelle centripète. À l'impulsion, à l'appel des mots et de la nuit, vient répondre une séquence verbale.

Dans *Un cahier de nuages*, l'irrégulière largeur des ponctèmes blancs détermine les tensions instaurées par l'enjambée, soit entre resserrement graphique et discontinuité syntaxico-sémantique, soit entre espacement et continuation syntaxico-sémantique :

Cime ou cimaise, comme d'un fabuleux palais en ruines dont
les murs, dont les parois aux fresques effacées se dressent dans
le vide.

Comme, pétrifié, l'ourlet d'une haute vague.

Menaçante d'éclat, une muraille d'écume, impalpable lame de
fond, ne bouge.³⁷⁶

Le moindre écart graphique entre les deux premiers rubans est contrebalancé par une discontinuation d'ordre syntaxico-sémantique. La reprise du comparatif souligne paradoxalement l'écart entre les isotopies végétales et monumentales d'une part, et celles de la texture et du flot d'autre part. En revanche, malgré leur écartèlement graphique, les derniers rubans se couturent, du fait de leur plus grande cohérence isotopique (compacité, immobilité, forces maritimes) et aussi parce qu'ils tendent à former une unité phrastique³⁷⁷. Grâce à ces tensions, l'agrégation des rubans peut revêtir des allures aléatoires, et multiples.

2.2.2.2. *Rebonds, reprises et retouches*

Par contraste, quand l'enjambée ne vise pas la ductilité phrastique, l'agrégation textuelle opère par retouche, par rebond à distance ou par reprise d'un énoncé au suivant. La cohésion textuelle s'en trouve contrariée, l'espacement graphique coïncidant alors avec un morcellement textuel plus sensible. La fluidité de l'enjambée qui, selon l'auteur, concurrence la souplesse de l'allure de la prose, ainsi que le rebond ou la reprise, informent des mouvements textuels distincts, que les deux occurrences suivantes permettent de confronter :

³⁷⁶ *Un Cahier de nuages*, *op.cit.*, p. 22.

³⁷⁷ Cette unité-phrase pourrait être notée ainsi : « Comme, pétrifié, l'ourlet d'une haute vague menaçante d'éclat, [d'] une muraille d'écume, impalpable lame de fond, ne bouge. ». Rappelons que le rejet du verbe en fin de phrase n'est pas inhabituel dans les poèmes de Pierre Chappuis.

<p>Fuyant.</p> <p>Neige, flamme.</p> <p>Fuyant en tous sens sur l'eau opaque.</p> <p>Mille éclats, heurts, attouchements.³⁷⁸</p>	<p>Tels</p> <p>Tels, en d'autres lieux, dans les mélèzes, d'anciens chauffours dont les dépôts, plaies, salissures pourtant, maintiennent la place nette.³⁷⁹</p>
---	---

Au regard du premier extrait de *Soustrait au temps*, nous reprenons les conclusions d'Isabelle Chol³⁸⁰ qui a montré que les rubans du poème « forment ensemble une phrase » procédant par reprises, par retouches et reformulations syntaxiques, ainsi que par échos phoniques et sémantiques³⁸¹. Ajoutons que l'étirement graduel des rubans est, analogiquement, lisible comme une manière d'ajustement entre le déploiement de la parole et celui des fragments lumineux qui se démultiplient sur l'eau et s'élancent « [p]lus loin³⁸² ». Le morcellement est poétique d'« éclats », au sens littéral du terme : le rythme « met de la vision dans l'audition³⁸³ », affirme H. Meschonnic. La textualité par enjambées travaille et est travaillée par le brouillage kaléidoscopique de « l'image de rêve³⁸⁴ ».

Par contraste, sur la page tirée du poème « *Excavations* » (colonne de droite), la reprise de l'indéfini « Tels » exhibe une enjambée équivalente à celle mise en œuvre dans le poème en vers « (*espace muet*)³⁸⁵ », ou dans les poèmes en prose intitulés « *Pensées telles, vagabondes*³⁸⁶ » et « *Au gré de la marche*³⁸⁷ ». À la dynamique d'appel, rendue sensible grâce au blanchiment du mot sur la ligne, répond le point d'impact de l'enjambée, sur l'autre rive du ponctème blanc. Néanmoins, un décalage demeure, qui ne correspond pas à la logique kaléidoscopique de l'occurrence précédente : le premier « Tels » a une valeur déictique, il désigne, tandis que le second emploi donne lieu à une comparaison. À moins que le ponctème blanc n'accuse plutôt un phénomène d'oubli, un soubresaut de la conscience, à moins encore qu'il ne nous rapporte à cet énoncé figurant trois pages avant l'occurrence citée :

³⁷⁸ « Fuyant... », *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, *op.cit.*, p. 57. Sont cités les quatre premiers des huit rubans composant le poème.

³⁷⁹ *Dans la foulée*, *op.cit.*, « *Excavations* », p. 71 (page entièrement citée).

³⁸⁰ Chol, Isabelle, « Énoncés fragmentés et systèmes ponctuels : l'exemple de Pierre Chappuis », in *Le Discours et la Langue*, n°3, 2011, pp. 138-158.

³⁸¹ L'autrice distingue les assonances en [ã], en [o], les allitérations en [f] ainsi que l'anaphore « Fuyant ».

³⁸² « Fuyant... », *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, *op.cit.*, p. 58.

³⁸³ Meschonnic, Henri, *Critique du rythme*, *op.cit.*, p. 299.

³⁸⁴ Le recueil *Soustrait au temps* est placé dans le sillage du Märchen de Novalis par le biais de l'épigraphe suivante : « Un conte est comme une image de rêve sans cohérence. ».

³⁸⁵ *Pleines marges*, *op.cit.*, p. 10 : « Tels, / dans le lit même de l'hiver ». Poème intégralement cité page 175.

³⁸⁶ *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, « *Pensées telles, vagabondes* », p. 59 : « L'hiver, d'un coup. / Enjambant [...] ». Le poème a été évoqué au sujet de la cinétique de l'enjambée dans les poèmes en prose à la page 507.

³⁸⁷ *À portée de la voix*, *op.cit.*, « *Au gré de la marche* », p. 59 : « Pierres. / Sœurs des dalles de calcaire [...] ». Le texte a été partiellement cité, cf. *supra* page 489.

Juste une enjambée, une seconde d'avance sur les mots qui resteront imprononcés.³⁸⁸

La dialectique du défaut et de la continuation du dire est donc bel et bien l'un des fondements de l'enjambée entre les rubans. Le manque des mots « imprononcés » participe à la fois du déliement et du reliement poétiques, il commande graphiquement le décalage entre les deux rubans. Si la soudure entre les deux rubans peut renvoyer à l'allure du déploiement des versets (la variabilité³⁸⁹ du verset étant pour N. Charest l'un des critères essentiels), la différence est notable. La circularité textuelle procède aussi par suppression, l'ouverture³⁹⁰ respiratoire de l'unité poétique est en partie hémorragique, relevant de l'oubli, de la syncope. Morcelé, le poème se trame par touches, « Peu à peu, démesurément, par soustraction.³⁹¹ ». Cependant, l'allure des rubans intéresse encore, en son acception la plus large, cette « autre chose » qui engage un « travail de "détissage" des autres formes », et qui est, selon B. Conort, « une proposition d'incomplétude, un inachèvement formel » propre à « contrarier les formes établies linéaires, tant de la prose que du vers »³⁹². À l'extrême, la reprise a pour effet de désagrèger la textualité bien plus que de l'agrèger :

Lave ; écume ; kermesse ; bouffant ; alfa du Marais
aucunement

Aucunement, le contraire

Libre aucunement
[...] ³⁹³

En ce cas, la reprise adverbiale ne relève plus du tout de la souple fluidité de l'enjambée. Les répétitions en chiasmes viennent contrarier le déploiement discursif, pour donner l'impression que les fragments, dont l'allure oscille entre vers libres et « prose en débris » (Chappuis), butent les uns contre les autres en dépit des ponctèmes blancs : la parole poétique tourne en rond.

Autrement, dans certains rubans, le rebond relève de la figure d'ajout qui procède aussi bien par le biais de la coordination que de la subordination. Ces nœuds logiques opèrent à distance graphique, et révèlent rétrospectivement au lecteur qu'un point d'impact avait été posé. À proximité syntaxico-graphique, ils instaurent volontiers une « hétérogénéisation de la

³⁸⁸ « Excavations », *Dans la foulée, op.cit.*, p. 68.

³⁸⁹ Charest, Nelson, « L'ouverture du verset », in *Études littéraires*, n° 391, 2007, p. 127.

³⁹⁰ Dans « *L'ouverture du verset* » (*Ibidem*) Nelson Charest souligne la tension entre l'unité du verset et son ouverture.

³⁹¹ *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps, op.cit.*, « *L'autre versant* », p. 109.

³⁹² Conort, Benoît, « Si verset il y a... », *Études littéraires*, n° 391, 2007, pages 145 (première citations) et 143 (pour les deux suivantes).

³⁹³ *Dans la foulée, op.cit.*, « *Pommier impudique* », p. 25.

"ligne" syntaxique ou textuelle³⁹⁴) (Authier-Revuz). Par ailleurs, alors que le connecteur est d'abord conçu comme un opérateur susceptible d'agréger deux unités de base en une phrase transformée, Pierre Chappuis l'emploie pour marquer le morcellement textuel. Ainsi en est-il de l'emploi de la copulative dans ces rubans extraits du poème « *Torrent, cette foule*³⁹⁵ » :

Elle [foule] martèlerait, sans discontinuer, elle martèle le sol.

Et ces appels, ces cris, tonnant jusqu'à écraser tout bruit.

L'ajout lie et délie tout à la fois parce qu'il a moins pour enjeu d'« ajouter du même » que d'« ajouter de l'autre » (C. Badiou-Monferran³⁹⁶) : au vacarme des piétinements succède le fracas dû à la clameur de la foule. Même le pronom relatif peut instaurer un décalage et ouvrir sur l'indécidable :

Hampes nues d'arrière-automne.

Où, reprenant, poursuivant sans relâche sa reconnaissance, le regard oublieux, vagabonde.³⁹⁷

En effet, le pronom « Où » se rapporte aussi bien au lieu qu'au temps, le locuteur le convoque à la fois pour pointer l'étendue au cœur de laquelle il s'oublie, et désigner la durée de son absence. Le relatif pointe, en amont, le ponctème blanc et, en aval, il distribue virtuellement les unités syntagmatiques du second énoncé, comme par ricochets : les « hampes » constituent l'espace-temps où se réitère la parole, où se reprend le regard, où se prolonge la « reconnaissance », où s'oublie le contemplateur. En somme, l'oubli devient une force attractive qui coud les rubans ainsi que les unités composant le déploiement de la relative.

Enfin, le connecteur vient parfois souligner l'enjambée pour révéler la complexité de ses ressorts sémantiques :

À vau-l'eau.

Mais eau jamais ne remua pareil torrent, pareil lit
de pierres anguleuses amoncelées au fond de la
combe.
[...] ³⁹⁸

D'un ruban à l'autre, le glissement opère grâce à la conjonction, mais le heurt est dû à la syllepse de sens, « vau-l'eau » impliquant et les idées d'éboulement, de dérive des pierres

³⁹⁴ « Avant-propos », in Authier-Revuz, Jacqueline (dir.), Lala, Marie-Christine (dir.), *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*, op.cit., p. 11.

³⁹⁵ *Dans la lumière sourde de ce jardin*, op.cit. pp. 32-33.

³⁹⁶ Badiou-Monferran, Claire, « Coordonner : (qu')est-ce (qu') ajouter ? », in Authier-Revuz, Jacqueline (dir.), Lala, Marie-Christine (dir.), *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*, op.cit., pp. 97-110.

³⁹⁷ *Dans la lumière sourde de ce jardin*, op.cit., « Zone franche », p. 22.

³⁹⁸ *Dans la foulée*, op.cit., « Lointaines solitudes », p. 96.

et de flux de l'eau. Doublement marquée, la culbute textuelle s'ajuste parfaitement à la logique du revirement et à l'imaginaire torrentiel.

Il importe à présent de changer de palier d'analyse pour décrire la façon dont l'enjambée trame plus amplement encore la verticalité textuelle, sur une ou plusieurs pages.

2.2.3. Les enjambées poïétiques d'agrégations verticales

Au niveau de la page et au cœur de l'unité supérieure, que celle-ci soit déterminée par le saut de page, par un numéro de partie ou qu'elle soit délimitée par l'astérisque, les phénomènes d'enjambées entre rubans mettent en jeu des principes d'agrégation divers et tendent à démesurer les unités textuelles.

Un premier type d'enjambée consiste à arrimer deux rubans par-delà une unité médiane, de manière comparable au travail sur les poèmes en vers ou en prose :

À venir, toujours en avant d'elles-mêmes sur la page d'un album nébuleux.

Nulle image qui s'inscrive, tracée à l'encre sympathique.

Des congères s'amoncellent, des menées de brume, toujours déjà démantelées.³⁹⁹

L'enjambée travaille verticalement la discontinuation syntaxico-sémantique entre le premier et le troisième ruban. Partant, le second énoncé se donne à lire comme relevant d'une énonciation distincte, d'un commentaire métadiscursif. En outre, par le biais d'une disposition chiasmatisque, la tournure « toujours déjà démantelées » répond à l'expression liminaire « À venir, toujours en avant », et l'idée d'un non-commencement des choses (et des images) se trouve adossée à celle d'un non-achèvement. Le phénomène de couture entre les rubans configure en ce cas un déploiement textuel faisant part et à l'oblitération du cours des choses, et à sa réitération.

Par ailleurs, l'enjambée franchit allégrement les tirets d'un ruban médian. Alors se dessine graphiquement la labilité du maillage des fils textuels :

[...] les mots eux-mêmes, vaguant, peu à peu prennent place

– le vide au centre, les pavés, le noir –

deviennent, au-delà, feu de craie, coupole que portent, dans la poussière (*un chant suspendu*) [...] ⁴⁰⁰

³⁹⁹ *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, op.cit., « Une explosion de givre », p. 164.

⁴⁰⁰ *Dans la foulée*, op.cit., « Hier devant moi », p. 57.

L'enjambée exhibe l'énoncé central, suspendu entre tirets, elle suggère la continuation subjacente d'une textualité qui traverse graphiquement et sémantiquement l'échancrure médiane, le « vide ». La parole poétique se stratifie, distinguant trois régimes de déploiement : les mots qui « prennent place », ceux qui s'évident « au centre », qui se retirent vers l'obscur, et ceux qui s'envolent « au-delà », tendus vers le chant. La labilité de l'allure poétique prend là une portée originale, figurant des polarités notables dans l'œuvre chappuisienne.

Enfin, c'est parfois le point de suspension qui dessine le point d'appel de l'enjambée par-delà une unité médiane. Comme le précise J. Rault, les points successifs apparaissent, graphiquement, comme des « instruments de ligature et cette fonction semble encore plus prégnante [...] qu'ils se livrent, avec véhémence, à leur pratique de brisure⁴⁰¹ ». À la fin du poème « *Champ de maïs* » (*Éboulis*), l'enjambée coïncide avec le revirement favorable de la parole poétique :

Pourtant...

(Paroles étranglées dont le poids s'alourdit.)

Pourtant, oui, comme d'un coup d'aile...⁴⁰²

L'enjambée exhibe la mise en retrait, la mise en sourdine de l'angoisse, de l'oppression avec le décrochage typo-graphique des parenthèses et de l'italique. L'élancement, l'impulsion initiale de l'adverbe est fragile, suspendue au-dessus du gouffre de l'étranglement, mais elle trouve à rebondir dans la reprise anaphorique, puis dans l'acquiescement final, et dans l'élancement et l'allègement comparatif. Avec le dernier point de latence (J. Rault), l'énoncé verse le poème dans l'in-finir : le point d'appel de l'enjambée relève d'une forme de ponctuation d'œuvre⁴⁰³, la parole se vouant à d'autres essors.

Un second type d'enjambée configure la reprise anaphorique pour mettre en jeu un phrasé-page qui procède de manière quasiment tabulaire alors que, graphiquement, les énoncés se délaçant ou s'accolent de façon apparemment aléatoire. Extraite du poème intitulé « *Erratique* », la page ci-dessous reportée se déploie sur la moitié supérieure de la page uniquement :

⁴⁰¹ Rault, Julien, *Poétique du point de suspension : essai sur le signe du latent*, op.cit., p. 202.

⁴⁰² *Éboulis & autres poèmes*, op.cit., p. 150. La citation concerne les trois derniers rubans du poème.

⁴⁰³ La ponctuation d'œuvre est usitée pour désigner la division de l'œuvre poétique, romanesque ou théâtrale, en poèmes, parties, chapitres, volumes, actes, etc.

Autre quand le soleil s'infiltré jusqu'à lui.

Autre aujourd'hui que des feuilles mortes le recouvrent, l'ôtent au regard ; autre quand le brouillard le traîne dans son sillage, hésite, revient ; autre encore, enfoui dans le crépuscule.

À peine l'égayaient à l'instant, rousseur fugitive, quelques brindilles poussées par le vent.

Autre dans sa permanence.⁴⁰⁴

Les reprises anaphoriques disciplinent tant bien que mal une parole labile. Le souffle du locuteur est plus ou moins emporté par les variations du morceau de roche en question, par le vertige du même et de l'autre. La logique de l'accumulation anaphorique n'est ni de l'ordre d'un déploiement en spirale, ni de l'ordre de la circularité, mais elle concurrence néanmoins l'allure des versets. En effet, l'ultime énoncé équivaut à une sorte de nouage : au terme d'une traversée par enjambées, la textualité se retourne sur le bloc pierreux, aussi bien que sur son propre dépliement, toujours autre, et toujours même, continu et discontinu à la fois. Le paradoxe du dernier ruban embrasse les manifestations labiles du rocher, coud des moments détachés et distincts : l'énoncé constitue le point d'impact de l'ensemble textuel. Le resserrement discursif annonce un déplacement, qui interviendra sur la page suivante. Sur cette page-ci, chacune des enjambées entre les énoncés démarqués par le ponctème blanc instaure un décalage qui ne concurrence pas la souplesse de l'enjambement dans les vers. Si elle a pour effet de démesurer le texte, c'est parce que l'écart entre les rubans et l'écart entre les unités syntagmatiques définies par le point-virgule dans le deuxième ruban sont sémantiquement de nature comparable. En d'autres termes, la ponctuation respiratoire et la ponctuation de la conscience se délient. Par exemple, le premier segment suppose une appréciation générale sur la pierre éclairée par la lumière solaire ; en revanche, l'amorce du second ruban se rapporte à un cadre spatio-temporel restreint à la journée présente, qui est peut-être ensoleillée, ou peut-être brumeuse, ou peut-être nocturne. L'indétermination est due aux écarts instaurés par les points-virgules : le déploiement du ruban suppose-t-il l'unité d'une situation énonciative ou l'unité d'un souffle ? Les ponctèmes démarquent-ils des moments de la journée ou bien des réminiscences, des associations de pensées ? Le tiraillement entre le « soleil », la « brume » et le « crépuscule » peut aussi bien correspondre à des variations dans l'ici et maintenant, que dans une existence, le poète aimant reparcourir en toutes saisons, en tous temps des lieux familiers. Avec le troisième ruban, le point de vue se resserre sur « l'instant » uniquement, l'altérité est provisoirement suspendue, avant que le dernier énoncé,

⁴⁰⁴ Dans la foulée, *op.cit.*, « Erratique », p. 136.

aussi bref qu'un vers, ne fonctionne comme une clause en résorbant en quelque sorte tous les écarts. Le flux aléatoire du souffle et la discontinuation ménagée dans les rubans nous semblent démesurer les unités intérieures, leur soudure est, du fait des reprises anaphoriques, d'autant plus manifeste qu'obscur, c'est pourquoi la concurrence entre vers, prose et verset est une conséquence de la labilité poétique prégnante dans le phrasé accumulatif chappuisien, et non une visée première. L'originalité de l'occurrence consiste en ce que le déploiement paratactique et paradigmatique concerne à la fois la cinétique interne et horizontale du ruban et, par le biais de l'enjambée, la liaison tabulaire de tous les rubans.

Un troisième type de configuration tient à des processus de dérivations textuelles instaurés par l'enjambée à déversements multiples. Ainsi en est-il de l'agrégation des rubans sur la page ci-dessous. Cette occurrence a été privilégiée car, bien qu'extraite d'un autre poème, son amorce fait étroitement écho au dernier segment de la pénultième citation :

Le temps : sa permanence et son déroulement.

S'avoue fissures, nids-de-poule, dégradations et remises en état.

De jour en jour, nous trimbale sur ce bout de chemin, nous englué dans l'asphalte (*asphalte : baume de momie*), nous recouvre, nous nie.

Tant et tant de rapiécages divers, multiples à l'infini. À la nuit – du temps, ou des temps, future ? – de les amalgamer.⁴⁰⁵

Sur un premier plan, l'enjambée concurrence l'enjambement, c'est-à-dire la fluidité du déversement des énoncés. Or cette souplesse de l'enjambement constitue, selon le poète, une manière pour les vers de concurrencer la prose. De fait, le déploiement discursif semble progresser par prolongement d'une unité textuelle à l'autre : cette allure pourrait donc être rapportée aux versets, notion que Pierre Chappuis n'emploie guère, rappelons-le. Mais, l'enjambée vient aussi stratifier et démultiplier les modes de conduction textuelle, d'une part entre des unités qui ne se suivent pas, et d'autre part entre une unité minimale et une unité composite. En somme, la continuation du phrasé-page renvoie au « déroulement » du temps alors que le feuilletage des enjambées le contredit, ou du moins, tente de le contrarier. Ainsi, le syntagme nominal initial est le point d'impulsion d'enjambées qui retrouvent leur point d'impact dans le syntagme verbal « S'avoue » (deuxième énoncé), pour développer la métaphore entre le chemin et la vie, cette métaphore intervenant dans le syntagme « De jour en jour » (troisième énoncé), et aussi dans les glissements homonymiques du dernier ruban (« Tant et Tant », « du temps, ou des temps »). Parallèlement, la première bande du second

⁴⁰⁵ Dans la foulée, *op.cit.*, « Chemin faisant », p. 113.

ruban trouve à se déverser souplement dans le dernier. Opérant à la fois par déversement et par dérivation, l'enjambée est un principe pluriel qui contredit toute clôture phrastique, toute démarcation ponctuelle, qui contrarie la prégnance d'un déploiement discursif linéaire, mais sans pour autant en effacer l'idée. L'expansion rhizomatique du texte oblige à traverser et retraverser les distances variables entre divers points d'appel et les divers points d'impact : l'enjambée permet de proposer au lecteur une circulation plurielle, entre les divers points de repiquages textuels. L'allure graphique est tout aussi inassignable que l'allure du déploiement textuel du poème sur la page est labile et poïétique.

Parfois, la stratification des enjambées configure des mises en relation quasi labyrinthiques. C'est en prenant l'exemple de deux pages du poème « *Éboulis* » et en prolongeant l'analyse qu'Isabelle Chol⁴⁰⁶ en avait proposée que ce fonctionnement sera décrit :

L'Un est décombres, lave, bave, monceaux, coulées, dévalement.

Pics, rochers en leur vigueur même, aigus, agressifs, promettent ruine.

Montagne en cendres, en loques.

Vomi, moisissure, guenilles, tout-à-l'égout. (↔)

Qu'aurait fractionné l'ombre.

Terni (mais le gris ne l'éteint).

Rouillé.

Qui s'est brisé, crocs, crache, cassures, reins.

En tas, amassé là, amoncelé.

S'est bitumé, taché, piqué, tronqué.⁴⁰⁷

À propos des recueils *Éboulis & autres poèmes* et *Soustrait au temps*, l'autrice évoque une écriture rhizomatique compliquant les parcours interprétatifs. À propos du passage cité, elle explique que chaque « ligne graphique » peut être lue comme un syntagme « faisant partie d'une phrase » et soulignant le rôle d'une logique de déploiement discursif procédant par juxtaposition, et mettant en concurrence les ponctèmes des points et des points-virgules⁴⁰⁸.

⁴⁰⁶ Chol, Isabelle, « Énoncés fragmentés et système ponctuant : l'exemple de Pierre Chappuis », in *Le Discours et la langue*, n° 3, 2001, pp. 138-158.

⁴⁰⁷ *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, op.cit., « *Éboulis* », II, p. 97-98. Ce signe, ↔, indique la démarcation entre les deux pages citées.

⁴⁰⁸ Isabelle Chol explique que des points-virgules pourraient être substitués aux points à la fin de chacun des énoncés.

Enfin, I. Chol insiste sur la « valeur iconique » du point et du blanc qui « délimitent les morceaux d'un éboulis textuel⁴⁰⁹ ». De fait, le déversement, l'épanchement de la matière textuelle s'ajuste remarquablement à celui des éboullis pierreux. Sans recourir à la notion d'enjambée, l'autrice met en évidence nombre des procédés sur lesquels elle repose. Reste donc à déterminer les différents processus d'enjambée. Focalisons d'abord nos remarques autour du déliement des propositions relatives, celui-ci permettant de déjouer la distribution apparemment paradigmatique des énoncés. La première subordonnée, (« Qu'aurait fractionné l'ombre ») invite à rechercher dans le précédent ruban l'antécédent du relatif, et conséquemment, à constater un certain flottement dans l'accrochage des deux « débris de prose ». De fait, les hypothétiques points d'impulsion de l'enjambée foisonnent, les plus stables étant sans doute les antécédents « Un » et « Pics, rochers » : les lignes rocheuses, la texture cendreuse de la montagne, diffractant et « l'ombre » et l'unité du lieu de manière kaléidoscopique. Pour la seconde proposition relative, le processus est comparable, invitant à rechercher un antécédent grammatical, auquel le substantif singulier « Montagne » peut correspondre. En se retournant vers l'amont, vers une unité antécédente labile, le pronom relatif suppose de retrouver, de chercher l'unité grammaticale et sémantique, sur laquelle il s'appuie. Or l'antécédent « Un » ressortit d'emblée à la perte, à la dissémination : en substance l'enjambée opère de telle sorte que le discours ne fait pas que dévaler comme « éboulis », il conteste la logique du déversement, du dévalement, il déjoue la distinction entre l'amont et l'aval, l'un équivalant à l'autre. La relative « Qui s'est brisé [...] » est sémantiquement équivalente à « Montagne en cendre » et à bien d'autres énoncés : par le biais de l'enjambée, le poème se déploie de manière circulaire, faire un pas de plus dans les éboullis, c'est comme faire un pas en arrière ; le texte se déverse en se retournant sur lui-même, en oblitérant un énoncé sous un autre. De la même façon, les participes singuliers « Terni » et « Rouillé » se retournent vers un substantif masculin singulier en amont : ils conduisent grammaticalement et sémantiquement vers l'« Un », ou vers le « dévalement » ou encore, par accroche phonétique, à « Vomi ». Or, tous disent déjà la multiplicité, l'absence de l'unité, dans l'étendue comme dans le déploiement textuel. En somme, la spatialisation du texte se rapporte, par dynamisme mimétique, aux « éboullis », mais en outre, la stratification des enjambées relève d'une cinétique d'agrégation analogique aux « éboullis » : l'enjambée renvoie dos à dos l'un de la matière verbale/rocheuse, et le multiple de ses fragments textuels/brisures. Ceci faisant écho au terme lui-même : *éboullis* s'orthographie avec un – s,

⁴⁰⁹ *Ibidem.*

marque du pluriel, quand bien même il est employé au singulier. Sur ce plan aussi, la discontinuation fait figure.

Inhérent aux poèmes longs composés de rubans, le dédoublement du processus d'enjambée par transvasement direct et par dérivation vise une triple mise en travail du texte : le feuilletage textuel répond à une logique aléatoire, imprévisible et complexe qui combine le resserrement des liens entre rubans qui se suivent et le délaçage d'autres liens entre des rubans entrecoupés par d'autres unités textuelles. Ce phénomène engage une circulation textuelle en tous sens, qui parfois déjoue le cadre de la page et devient proprement rhizomatique. Notons pour finir que, dans un poème s'épanchant de manière litannique, l'enjambée n'est presque plus sensible que graphiquement :

Si c'est froissement, frémissement, c'est.

Susurrement, suçotement à quoi l'eau se plaît igno-
rante de sa rive.

Berceau, balancement si son, sombre soubassement
de son seulement. Éclos, il croît, puis, faiblissant,
tend à s'évanouir. Reprise inopinée, à peine
perceptible, au-delà de tout repère, un clapotis
tournoie au creux de l'oreille.

Agit par soustraction.⁴¹⁰

Dans l'ensemble de cette unité supérieure délimitée par un tiret long, l'enjambée n'assure pas tout à fait le déversement des énoncés l'un dans l'autre, mais le caractère prégnant des glissements phonétiques instaure un effet de « balancement » qui l'assouplit pour lui permettre de concurrencer la ductilité de l'enjambement. Pour autant, l'allure textuelle apparaît dans l'ensemble labile. Le premier énoncé blanchi, replié et déployé autour de l'axe de symétrie posé par la virgule médiane, a l'allure du vers⁴¹¹. Ces traits d'autonomie textuelle entrent en tension avec l'hésitation phonographique suscitée par la postposition du présentatif : le syntagme se tourne vers l'amorce du segment aussi bien que vers le début de la deuxième ou de la troisième unité. D'une part, la dynamique de l'enjambée vient concurrencer le contre-rejet, et d'autre part, elle instaure une logique de distribution paradigmatique. Quant au dernier énoncé blanchi, il intéresse l'enjambée comme manière de concurrencer le rejet : à distance, le syntagme verbal prolonge le second énoncé. De façon globale, la stratification de l'enjambée reconfigure les allures du vers, du verset et de la prose

⁴¹⁰ Dans *la lumière sourde de ce jardin*, *op.cit.* « *Si Scelsi* », p. 24. Nous ne revenons pas ici sur les mentions faites au sujet de ce texte dans le cadre de l'étude de la figure de l'acousmate, cf. *supra*, p. 457 *sqq.*

⁴¹¹ Ce ruban liminaire a été examiné au regard d'une certaine concurrence avec le vers, cf. *supra*, p. 488. Dans le développement qui suit, nous prolongeons l'approche mais sans réitérer les observations déjà proposées.

morcelée : sa dynamique est proprement poïétique, qui fait scintiller les frontières et les formes.

Sur un palier textuel supérieur à celui de la page ou de deux pages qui se suivent, le processus de l'enjambée affirme et conteste tout à la fois d'autres frontières textuelles et le trouble induit ne ressortit pas aux mêmes effets que ceux précédemment précisés.

2.2.4. Les enjambées entre unités supérieures

Les phénomènes de déversement d'un énoncé final et du premier énoncé de l'unité supérieure suivante – unité démarquée par un astérisque, un trait, ou par un numéro – sont bien moins fréquents que dans le cadre de la page, en revanche, leur absence est contrebalancée par les reprises et variations dont nous avons rendu compte en première partie. Pour autant, si ces phénomènes d'enjambées sont moins fréquents, ils ne doivent pas être négligés.

Un premier type d'enjambée repose sur l'occurrence du point de suspension en amorce du ruban ouvrant une unité supérieure. Un tel emploi implique une textualité « plurielle et verticale⁴¹² » (M. Favriaud) et suppose que le texte resurgit après une traversée subjacente, ou bien qu'il couture le poème à l'en deçà du livre. L'enjambée ainsi mise en œuvre engage un retournement sur ce qui échappe à la textualité poétique tout en en garantissant sa conduction. *Soustrait au temps* présente nombre d'exemples significatifs et représentatifs, dont celui-ci :

Sans lumière, sans bruit (pas d'éclats, même renvoyés par les rayons, les roues de la bicyclette), tu glisses dans le lait de la nuit, confondue avec elle.

*

... serpente, épouse la pente, la courbe des collines, méandres et vallonnements, s'attarde dans les combes, les ravins, replats, volutes, caresses.⁴¹³

Par-delà les démarcations du point, des ponctèmes blancs et de l'astérisque, les points suspensifs prennent acte de l'échancrure, mais tout en exhibant une suture⁴¹⁴ : le syntagme verbal se couture au pronom « elle ». L'enjambée rebondit, renoue à distance avec l'évocation du flux luminescent : l'étrangeté tient à ce que la syncope textuelle n'engage pas de déplacement. Le glissement d'une partie à l'autre n'engage ni changement de point de vue, ni soubresaut spatio-temporel, l'écart est surtout visible, contrairement à nombre d'occurrences dans lesquelles l'écart d'un syntagme à l'autre relève d'une distance intérieure majeure ou

⁴¹² Favriaud, Michel, *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, op.cit. p. 111.

⁴¹³ *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, op.cit., « Méandres et vallonnements ... », p. 55.

⁴¹⁴ Voir Rault, Julien, *Poétique du point de suspension*, op. cit, p. 202. Voir supra p. 546, note 402.

d'un heurt sémantico-logique. L'enjambée correspondrait plutôt à une plongée, à une immersion dans la blancheur de la plage, la conduction tiendrait avant tout d'un espacement de soi de la part du locuteur. Les points suspensifs, le « signe du latent » inaugurent « cet instant troublé, tremblé, où le sujet revient au monde après l'avoir quitté le temps d'un bref dessaisissement, d'une syncope.⁴¹⁵» (B. Alazet). L'enjambée dit le « nouveau », la réitération qui stratifie vertigineusement l'instant du dessaisissement dans le monde.

La fluidité de l'occurrence analysée est singulière, car les frontières communes entre l'enjambée et les autres types de disjonctions textuelles concernent plus souvent des conceptions à plus large échelle. De ces phénomènes résultent deux observations, la première est qu'il est légitime de considérer que les ponctèmes d'œuvre que sont les astérisques ou les traits fonctionnent comme des points de couture. À ce propos, envisageons le début de « *Violoncelle seul*⁴¹⁶ » (*Dans la lumière sourde de ce jardin*) :

Futur, s'ourle.

Comme vague, chant, comme éclairs en débris.

Comme un martèlement par moments proche de nous.

Et gratte, et fouille, creuse, exhume.
[...]

Dans le dernier ruban, l'anaphore de la copulative ponctuée le déploiement acousmatique du raclement, chaque adjonction en ordonne les inflexions sonores. Mais au début de l'énoncé, la première occurrence pointe une antériorité qu'il n'est possible de situer que par rapport au « martèlement » du ruban précédent, ou par rapport au trait lui-même. Analogiquement, le trait serait l'équivalent d'une mesure, d'un laps de silence d'où resurgit l'acousmate. L'enjambée procéderait donc de cette barre horizontale, de cette notation textuelle de l'aplatissement, de l'anéantissement du volume sonore pour verser ensuite dans une autre tonalité acousmatique, celle du raclement, et dans une unité textuelle supérieure. L'enjambée est conduite par une sorte de rayure graphique et textuelle, cette trace serait elle-même le signe d'une annulation sonore de la chambre d'échos du poème.

La seconde observation consiste à examiner, à l'appui d'un poème tel « *Barque ou gondole* », comment un ruban textuel peut enjamber une unité intermédiaire pour se déverser à distance dans un troisième ruban. Dans ce texte, l'unité médiane est démarquée par les traits

⁴¹⁵ Alazet, Bernard, « Du soupir », in *Le gré des langues*, n° 3, L'Harmattan, 1992, p. 101. Cité par J. Rault, (*Ibidem*, p. 75) qui établit un parallèle entre le soupir et le point de suspension.

⁴¹⁶ *Dans la lumière sourde de ce jardin*, *op.cit.* p. 26.

et les ponctèmes suivants : /.../. Son allure textuelle s'apparente à celle de la « prose en débris » (Chappuis). Rappelons⁴¹⁷ le commencement des première et troisième unités : l'amorce, « Telle, lointaine ou proche, étrangère, intime, une phrase musicale [...] barque ou gondole noire dans le noir [...] », trouve un écho inversé avec « Barque telle une musique en moi dans l'obscurité, dans le noir [...] »⁴¹⁸. Le phénomène concurrence la *versura* au sens où la discontinuation textuelle est boustrophédique⁴¹⁹ : par le jeu de renversement chiasmatique, le second énoncé cité suit à contre-sens un sillon parallèle au premier. Le déversement textuel par-delà l'unité médiane correspond parfaitement aux fluctuations acousmatiques évoquées. L'enjambée est proprement poétique, créatrice d'effets d'oscillation et de réitération. Cette fois encore, le pas en avant est aussi un pas en arrière ; or, comme seul le point d'impact de l'enjambée fait rétrospectivement soupçonner un point d'impulsion, nous agréons le constat de H. Meschonnic sur l'inconnu rythmique : « le rythme vient autant disjoindre là où vous attendiez que les choses se tiennent, que conjoindre là où vous ne l'attendiez pas.⁴²⁰ ».

Conclusion

Associée à l'irrégularité des ponctèmes blancs, au resserrement ou au délaçage des énoncés brefs, l'enjambée polarise l'allure graphique de l'oscillation entre les vers et les versets ; configurant l'espacement régulier entre des unités, entre des rubans plus amples, l'enjambée suscite des zones de frottements concurrentiels entre la prose, la « prose en débris » (Chappuis) et les versets. En matière de dynamiques textuelles, et ce quel que soit le palier envisagé, l'enjambée peut relever d'un déversement souple entre des unités textuelles, concurrençant la souplesse de l'enjambement, aussi bien que du rebond ou du ricochet, concurrençant plutôt le rejet. Ou bien encore, elle engage des processus tabulaires, des processus de stratification et de dérivation complexes instaurant un déploiement absolument rhizomatique. Que les points d'impulsion et point d'impact de l'enjambée soient uniques ou multiples, ils instaurent rétrospectivement des effets de soubresaut, suscitent toujours un retour en amont et induisent des parcours de lecture divers. Tous ces points de nouages textuels révèlent sans les expliquer des phénomènes de conductions poétiques sous-jacentes. C'est la raison pour laquelle l'enjambée peut être appréhendée comme un travail de démesure,

⁴¹⁷ Ces deux phrases ont été auparavant. Cf. *supra* p. 459.

⁴¹⁸ Dans *la lumière sourde de ce jardin*, *op.cit.*, page 15, puis 16.

⁴¹⁹ Référence au travail de Giorgio Agamben dans *Idée de la prose*, *op.cit.*

⁴²⁰ Meschonnic, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, *op. cit.*, p. 604.

procédant de « l'inconnu⁴²¹ » du rythme, de « l'organisation du mouvant sous le discontinu⁴²² » (H. Meschonnic) ou encore de l'« impensé⁴²³ », de l'impensable du phrasé (A. Bernadet). De l'enjambée, reconfigurant les allures du vers, de la prose et du verset, dépend la poïétique de la labilité : le déploiement textuel se déprend, s'oblitére, se délance, se soude, il se projette pour inventer sa discontinuation, et il se retourne sur lui-même pour envisager le chemin parcouru. Mais, d'un pas à l'autre, le chemin peut être nul, la parole poétique se subvertissant parfois indéfiniment dans ses méandres, dans ses lacets. Reste, après avoir insisté sur le brouillage des allures vers/prose, à étudier leur mise en concurrence par contiguïté sur cet autre palier textuel qu'est l'œuvre.

II-3. Le « bord à bord⁴²⁴ » entre vers et prose

La binarité vers/prose est troublée par différents jeux de frottements concurrentiels qui sont notamment fondés sur les processus d'enjambée et de parataxe, d'ellipse⁴²⁵ et d'accumulation. Néanmoins, leur « antagonisme » se reconduit, toujours de manière labile, parce que le poète présente des textualités polarisées graphiquement par le vers, le verset ou la prose, et des allures textuelles polarisées par l'enjambement, l'enjambée, le rebond, le ricochet, la fragmentation. S'il n'existe pas de forme graphiquement stable parce que la concurrence domine, la démarcation vers/prose demeure néanmoins structurante dans les recueils *Un cahier de nuages*, *Comme un léger sommeil*, *Éboulis & autres poèmes* et *Entailles*.

Au regard des œuvres de Ponge, Jaccottet, Roubaud et Deguy, Élisabeth Cardonne-Arlyck⁴²⁶ part de ce constat paradoxal : si certains poètes⁴²⁷ proclament l'obsolescence de la

⁴²¹ *Politique du rythme*, *op. cit.*, p. 75.

⁴²² *Ibidem*, p. 429.

⁴²³ Bernadet, Arnaud, *La phrase continuée*, *op. cit.*, p. 87.

⁴²⁴ « Vers ou prose » dans *Le Biais des mots*, *op. cit.*, p. 97

⁴²⁵ Pierre Chappuis insiste sur ce point durant son entretien avec A. Buchs : « De toute nécessité, le poème va au plus court. Élimination de tout ce qui pourrait passer [...] pour superflu. Peu de liaisons comme si, issus on ne sait d'où, les mots nous atteignaient directement, concrets, fragmentaires. » (« La présence et l'instant », in *Europe*, n°1017-1018 / Janvier-Février 2014, p. 291.)

⁴²⁶ Cardonne-Arlyck, Élisabeth, *Véracités, Ponge, Jaccottet, Roubaud, Deguy*. Belin, 2009. Contrairement aux poètes étudiés par l'autrice, il n'y a pas chez P. Chappuis de textes en prose faisant « retour » sur les vers publiés, faisant le récit de leur aventure ou commentant leurs qualités. Le questionnement sur la véracité ne nous intéresse pas directement, sauf à considérer que le battement vers/prose puisse être l'occasion d'explorer le pouvoir de véracité des mots, comme dans la section « (*l'envers des mots*) » (*Comme un léger sommeil*).

⁴²⁷ L'autrice fait notamment référence aux propos d'André du Bouchet (dont Pierre Chappuis a été proche), qui affirme que « le poétique, ce n'est plus ce qui passe par une forme identifiable » (Petillon, Monique, *A mi-voix. Entretiens et portraits*. Tours : Farrago, 2006, p. 31).

distinction vers/prose, d'autres⁴²⁸ mettent délibérément en jeu cette double polarisation. L'une des conclusions de l'autrice est que pour certains auteurs, le battement entre vers et prose constitue un dédoublement des possibilités de la langue pour expérimenter leur propre poésie et s'acheminer plus avant dans l'écriture. Cette perspective intéresse tout particulièrement le travail de composition du *Cahier de nuages*, entre août 1975 et août 1985, mais elle rend compte également de l'oscillation vers/prose qui caractérise la publication des livres du poète⁴²⁹. Répondant aux questions d'Emmanuel Laugier, l'auteur s'en explique ainsi :

Quand un livre est bouclé, c'est comme si une porte se fermait. La voie est alors momentanément barrée. C'est peut-être la raison des changements de régime entre l'écriture de prose et les vers d'un livre à l'autre par une sorte de jeu d'alternance, tout comme un musicien peut passer du quatuor à une autre forme de composition, quitte à y revenir par la suite sans bien savoir comment ni pourquoi⁴³⁰.

L'oscillation entre vers et prose relève donc de la « façon de vivre [...] un projet poétique »⁴³¹, que ce dessein concerne le livre, ou l'œuvre.

Compte tenu des précédentes remarques, l'hypothèse selon laquelle la labilité d'allure du poème serait, durant le processus de création de l'œuvre comme au regard de sa formation intérieure⁴³², une manière de penser – selon les acceptions latines du terme, de peser, de réfléchir sur – les qualités différentielles du déploiement textuel en vers et en prose prédominant. En effet, la contiguïté entre vers et prose, dans le parcours de l'auteur comme dans certains livres, est une manière d'expérimenter et d'apprécier poétiquement – par opposition avec la réflexion théorique prenant place dans les notes et les essais – le jeu des allures concurrentes dans le déploiement textuel : l'une permet de « dire sur l'autre ce que l'autre seul ne peut pas dire⁴³³ » (Meschonnic), et réciproquement. Sur ce point encore, la concurrence vers/prose n'est pas de l'ordre de l'antinomie, elle recouvre des effets

⁴²⁸ La référence au recueil *L'Embrasure* de Jacques Dupin est notable puisque la section « *Moraines* », composée de poèmes en prose, est encadrée par quatre autres sections de poèmes en vers.

⁴²⁹ *Distance aveugle* (1974, rééd. 2000) se compose de poèmes en prose ; *Décalages* (1982) et *Moins que glaise* (1990), de poèmes en vers. Édité en 1989, *Un Cahier de nuages* mêle vers et prose. *D'un pas suspendu* renoue avec la prose en 1994 ; *Pleines marges* (1997) est écrit en vers ; les poèmes de *À portée de la voix* (2002) ressortissent de la prose comme ceux du livre *Le Noir de l'été* (2003) ; *Mon Murmure, mon souffle* (2005) est écrit en vers. En 2009 *Comme un léger sommeil* articule vers et prose comme *Entailles* en 2014. En 2016, la prose est à nouveau la polarité la plus prégnante avec *Dans la lumière sourde de ce jardin*.

⁴³⁰ Emmanuel Laugier, Pierre Chappuis, « La part de l'œil vivant », in *Le Matricule des anges*, n° 71, mars 2006, p. 42-43.

⁴³¹ Cardonne-Arlyck, Elisabeth, *Véracités, Ponge, Jaccottet, Roubaud, Deguy*. Paris : Belin, 2009, Coll. L'extrême contemporain, p. 13. La perspective de l'autrice est différente de la nôtre : chez Pierre Chappuis le va-et-vient entre vers et prose n'engage pas un repli, un retour de la prose sur les vers précédemment publiés. Pour autant, la concurrence vers / prose manifeste la continuité d'une démarche, d'un projet poétique.

⁴³² Le terme de formation est privilégié par rapport à celui de structure qui suppose un ordre fixe parce que le parcours du lecteur est soumis à l'impression d'instabilité que suscite par exemple la contiguïté vers/prose.

⁴³³ Nous paraphrasons H. Meschonnic (*Politique du rythme, politique du sujet, op. cit.*, p. 37) qui situe la remarque sur un autre plan : « Le paradoxe réciproque du plus ordinaire du langage et du poème est que chacun n'en a pas fini de dire sur l'autre ce que l'autre seul ne peut pas dire. ».

d'ambiguïtés, de contiguïtés, d'embrassements et de convergences textuelles et poétiques. Dans un premier temps seront analysés les effets tenant des contiguïtés embrassantes dans *Éboulis & autres poèmes*, *Comme un léger sommeil* et *Entailles*. Puis, avec le recueil *Un cahier de nuages*, il s'agit de rendre compte des effets dus à la complexité des processus d'encadrements et d'insertion entre les textualités en vers et en prose. La dernière forme de concurrence abordée est unique dans l'œuvre chappuisienne : elle intéresse le « bord à bord⁴³⁴ » entre les « vers étalés » et la « prose en débris »⁴³⁵ dans le poème « *Une explosion de givre* » (*Éboulis & autres poèmes*) et elle servira la mise en perspective finale des différents phénomènes de contiguïté.

3.1. Les contiguïtés vers/prose : des phénomènes d'embrassements

La contiguïté de textes relevant d'allures concurrentes concerne un tiers⁴³⁶ des recueils de notre corpus. Sans pour autant faire système, le phénomène est donc loin d'être anecdotique. Les livres *Un cahier de nuages*, *Éboulis & autres poèmes*, *Comme un léger sommeil* et *Entailles* mettent en œuvre des phénomènes d'embrassements de poèmes en vers par des poèmes en prose, ou inversement. Les procédés d'embrassements ne sont cependant pas identiques d'un livre à l'autre : dans *Un cahier de nuages* et *Entailles*, l'adossement entre vers et prose implique des effets d'emboîtements en gigogne tandis que, dans *Comme un léger sommeil*, le cœur des poèmes en prose, « (*l'envers des mots*) », opère comme un foyer kaléidoscopique⁴³⁷. Dans *Éboulis & autres poèmes* le phénomène se dédouble, mais sans engager pareillement l'équilibrage de l'ensemble du recueil. C'est au vu de ces spécificités que doit être précisé ce que la prose révèle du vers, et vice versa. L'analyse portera sur le poème « *Absence exubérance* » et la section « (*l'envers des mots*) » avant de se concentrer sur le fonctionnement plus complexe des embrassements vers/prose dans *Entailles*.

⁴³⁴ « *Vers ou prose* » dans *Le Biais des mots*, op.cit., p. 97

⁴³⁵ Chappuis, Pierre, Buchs, Arnaud, « *La présence et l'instant* », in *Europe*, n°1017-1018 / Janvier-Février 2014, p. 292.

⁴³⁶ *Un Cahier de nuages*, *Comme un léger sommeil*, *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, *Entailles*. À ces recueils figurant dans notre corpus principal, il faut ajouter le chapitre « André Ramseyer » dans le livre *De l'un à l'autre (dans la compagnie d'artistes amis)*, op. cit., pp. 87-102). Pierre Chappuis développe sur chaque page un ou plusieurs paragraphes de proses (évoquant l'atelier et le travail du sculpteur neuchâtelois) suivis de vers alignés sur la marge droite.

⁴³⁷ Cf. supra, p. 229 sqq.

3.1.1. Le foyer des vers de « *Absence exubérante* » dans *Éboulis & autres poèmes*

De par sa position médiane dans le livre, de par sa singularité typographique, le poème en vers « *Absence exubérante*⁴³⁸ » constitue un foyer poétique rayonnant dans le recueil où dominant les rubans en prose, et dans l'œuvre⁴³⁹ et. Sa textualité composée de vers travaille l'espace de la page, ricoche depuis la marge gauche où elle rebondit, principalement à partir de connecteurs, dont le relatif « qui »⁴⁴⁰. Contrairement à ce que nous avons pu observer dans les autres poèmes, la disposition du poème « *Absence exubérante* » ne trouble pas la démarcation des allures du vers et de la prose. Partant il s'agit de comprendre les enjeux d'un tel contraste d'allure entre ce poème et les autres textes du livre.

L'éclatement, l'éparpillement et les rebonds des mots travaillent la verticalité de la page⁴⁴¹ et imposent leur déliement aux vers. Largement espacés, les ensembles d'allure strophique n'embrassent que deux ou trois vers⁴⁴². Le morcellement est tel qu'à l'extrême, le poème tend à s'oblitérer dans la blancheur de la page⁴⁴³. Plusieurs hypothèses peuvent être dégagées.

Premièrement, l'allure des vers inverse les rapports entre le texte et la blancheur de la feuille : le déploiement des vers « déchir[e] l'espace de la page⁴⁴⁴ » bien plus fortement que les rubans. Secondement, l'atomisation syntaxico-graphique des vers implique, analogiquement, un rythme marqué par une « tension », « une force, un élan vital », qui paradoxalement ajoutons-nous, « fait bloc » parce qu'il requiert la concentration du lecteur, « l'enveloppe⁴⁴⁵ », l'entraîne dans sa précipitation irrégulière. L'alternance entre les assemblages d'allure strophique et le fragment textuel configurent des effets plastiques relevant de ricochets en tous sens, de haut en bas de la page, depuis la marge gauche, et de page en page. « [D]émantelée⁴⁴⁶ », la page, mais aussi la phrase, s'animent, deviennent « effervescente[s]⁴⁴⁷ ». Par leur précipitation dans la blancheur de la page, leur désagrégation,

⁴³⁸ *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, op. cit., pp. 113-130.

⁴³⁹ Cf. *supra*, « Des textes se répondant », p. 197.

⁴⁴⁰ Prenant appui sur les remarques développées au sujet de la dislocation syntaxico-graphique entre la proposition principale et la proposition relative (cf. *supra* p. 511 sqq.), l'analyse présente ouvre d'autres perspectives.

⁴⁴¹ Cf. *supra*, p. 197.

⁴⁴² À une exception près, page 122. L'ensemble strophique assemble quatre vers.

⁴⁴³ Au début de la troisième partie, page 126, les vers sont largement blanchis et n'agrègent pas plus de trois mots chacun.

⁴⁴⁴ Dans le chapitre « *Infailiblement* » (*Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., p. 165), Pierre Chappuis cite l'un des poèmes du recueil *Hangars* de José-Flore Tappy, d'où l'italique.

⁴⁴⁵ « *Infailiblement* », in *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. 121.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 127.

les vers manifestent cette allure propre à l'eau qui « emporté[e], ne se connaît plus⁴⁴⁸ » ; par leurs éclats, ils disent une « glorieuse logorrhée⁴⁴⁹ ». À la différence des ricochets de mots dans les poèmes en vers brefs ou dans des énoncés procédant par accumulation de syntagmes découpés par les points, les énoncés blanchis rendent visible une dynamique spécifique d'« exubérance » poétique qui est l'un des veines de la poétique chappuisienne.

Tandis que, dans les rubans, la prose doit « procéder à des réglages, à une mise en œuvre impliquant une véritable organisation⁴⁵⁰ », l'allure fragmentée et dispersée des vers du poème « *Absence exubérante* » réalise pleinement cet idéal, affirmé dans la prose liminaire de *Muettes émergences*⁴⁵¹ : créer un déploiement textuel qui ne serait « *Pas plus poème que chute d'eau.* »⁴⁵², figurer les « *culbutes* » et « *rejaillissements* » des mots sur la page, comme de l'eau sur les pierres. En retour, l'éblouissement⁴⁵³ affirmé par le poème (« sur la page effervescente / l'écriture s'effaçait à mesure ») dit la rêverie de « Bonheur » sur laquelle repose la prose liminaire de *Muettes émergences*

Dans « *Absence exubérante* », les éclats de mots forment l'en-vers du morcellement textuel des poèmes qui sont, dans l'ensemble, polarisés par la prose. Du côté du poème en vers, c'est l'éparpillement des énoncés qui travaille la blancheur de la page ; du côté des rubans textuels, ce sont les énoncés qui sont travaillés, tirillés par les ponctèmes blancs qui la découpent.

3.1.2. Le foyer de « (*l'envers des mots*) » dans *Comme un léger sommeil*

À propos de l'insertion de la section au cœur même du livre « (*l'envers des mots*) », quelques rappels⁴⁵⁴ et remarques préalables sont nécessaires. D'abord, le poète indique sur la quatrième de couverture que le recueil de « poèmes en prose » et en vers, se trouve à la confluence de « deux courants ayant présidé aux recueils précédents »⁴⁵⁵. La contiguïté vers/prose viserait donc à affirmer la continuité de la démarche poétique. Structurellement,

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 125.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 125.

⁴⁵⁰ « *Jaillir* », in *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 44.

⁴⁵¹ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 9.

⁴⁵² *Ibidem*.

⁴⁵³ « *Absence exubérante* », *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, *op.cit.*, p. 127.

⁴⁵⁴ La partition du recueil a été abordée en première partie (cf. *supra*, p. 230 *sqq.*), ce qui permet présentement de n'évoquer que ce qui a vocation à expliquer les effets de la contiguïté entre vers et prose.

⁴⁵⁵ Sont mentionnés *À portée de la voix* (poèmes en prose paru en 2002), *Pleines marges* (1997) et *Mon Murmure, mon souffle* (2005).

l'ensemble des poèmes en prose est embrassé par « deux suites de poèmes brefs⁴⁵⁶ », ces « suites » sont numérotées contrairement au cœur poétique des poèmes en prose. L'usage des parenthèses pour le titre conforte l'idée que les poèmes s'inscrivent en contrepoint, comme en une anfractuosité résonnante, en une chambre d'échos qui travaille et infléchit de manière subjacente le déploiement des poèmes en vers. Dans la première partie, les analyses avaient permis de mettre en évidence un appesantissement sensible entre le premier et le second ensemble des poèmes en vers. Présentement, l'enjeu est de comprendre quelles réflexions miroitantes sont mises en jeu par les poèmes en prose.

D'une certaine manière, le titre « (*l'envers des mots*) » suggère que l'ensemble interroge concomitamment ce que cachent ordinairement les « mots de tous les jours⁴⁵⁷ », ce qu'ils trament entre eux dans et en de  a du poème, et aussi ce qu'ils découvrent au revers des poèmes en vers. Empressons-nous d'ajouter toutefois que la dimension métapoétique de l'écriture chappuisienne n'est pas absolument spécifique aux poèmes en prose : par exemple, le po  me en vers brefs qui précède immédiatement « (*l'envers des mots*) » évoque ainsi la glissée des mots sur le lit de la rivière, sur « la page en cours », tandis que celui qui suit fait état de l'emportement de la « langue » et de l'envol des « mots, oiseaux chanteurs »⁴⁵⁸. Ces deux textes fonctionnent comme des traits d'union entre le cœur des poèmes en prose et les ensembles de poèmes en vers. Rappelons un trait formel particulier, ces poèmes en prose ne connaissent pas l'alinéa, contrairement à ceux qui figurent dans *D'un pas suspendu* et *   portée de la voix*, les unités textuelles ressemblent donc graphiquement à celle des rubans⁴⁵⁹. Reste, pour reprendre notre hypothèse de travail, à , à définir ce que dit le po  me en prose que les poèmes en vers ne pourraient dire seuls, et réciproquement.

Précisément si, comme le note Pierre Chappuis, il existe deux « parts », celle de « l'ombre » pour la « réflexion » et « la part heureuse, même (au mieux ?) restée dans l'air, respiré, inécrite »⁴⁶⁰ pour le poème, il devient possible de penser que la part réflexive et métapoétique dans le po  me en prose n'est pas la même que dans le po  me en vers brefs. Pour partie, « (*l'envers des mots*) » présente une face plus sombre que de nombreux poèmes en vers car il sonde la viduité de la langue. Les deux poèmes médians, respectivement titrés « *L'envers des mots*⁴⁶¹ » et « *Ruades, renouveau*⁴⁶² » fonctionnent de manière duale : dans le

⁴⁵⁶ Formulation extraite de la quatrième de couverture rédigée par l'auteur. Toutes les références concernent l'édition suivante : *Comme un léger sommeil*, op.cit..

⁴⁵⁷ « *Des mots de tous les jours* », dans « (*l'envers des mots*) », Ibidem, p. 46.

⁴⁵⁸ Ibidem, page 34, le poème n'est pas titré, et page 51 pour « (*au petit matin*) ».

⁴⁵⁹ Cf. supra, pages 516-519.

⁴⁶⁰ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Deux parts », p. 72.

⁴⁶¹ *Comme un léger sommeil*, op.cit., « *L'envers des mots* » dans « (*l'envers des mots*) », p. 42.

premier, la texture soyeuse des mots (leur « éclat argenté », leur « doublure de satin ») contrebalance mal le pressentiment de leur « vacuité » ; dans le second texte, le soupçon se confirme :

Ruades (*quand les mots ont perdu la mémoire, déboussolés ; quand ils ne disent plus rien, déchets traînant en bordure de la voie*) ; renouveau, emportement à l'allure des nuages.⁴⁶³

Néanmoins, si le contraste entre la vacuité, le mutisme des mots et la fureur assourdissante des vents suggère l'oppression ressentie par le locuteur, l'ardeur tempétueuse est également promesse de « renouveau ». La volatilité des mots est fondamentalement ambiguë : les mots perdent le sens, ils « ne disent plus rien », s'égarent à côté, peut-être à l'envers, de la « voie » poétique et, par homophonie, de la voix poétique ; mais, le désœuvrement des mots induit un allègement. La viduité augure d'une autre rencontre, qui aura effectivement lieu dans le premier poème en vers, « (*au petit matin*)⁴⁶⁴ », où l'emportement est bien plus favorable au locuteur, qui retrouve la « langue » à portée de lui : les mots ne sont plus oblitérés dans les nuages, dans l'oubli, dans l'assourdissement, ils fluent, chantent « Fraternellement » dans la rumeur de l'étendue.

Parallèlement, dans « *Des mots de tous les jours*⁴⁶⁵ », le revers concerne la perte du carnet de notes qui accompagne toujours le poète :

Meute brouillonne. Dispersée dans le soleil et la chaleur revenus. Tombera dans l'oubli plus vite que le calepin (*sotte distraction*) perdu en chemin, où des mots de tous les jours, de pauvres mots auraient voulu la retenir.

Voyant s'évanouir devant lui la « [m]eute » des brumes, le locuteur-poète rumine la pesante précarité de sa condition et de son travail. Le poème qui a vocation à « retenir » les moindres choses, les choses labiles telles les métamorphoses brumeuses, est triplement compromis : d'abord par « l'oubli », la mémoire étant elle-même impuissante à sauvegarder les dispositions formées par la brume ; ensuite, parce que la contrariété née de la perte du carnet prend le pas sur la beauté des choses ; enfin, les choses se dérobent aux mots les plus brouillons, aux mots primesautiers qui auraient pu être notés dans le carnet. Avec ces mots pris sur le vif, il n'aurait été question que de « bribes ». Mais, cette approche négative ne peut être distinguée de son revers favorable : un poème est né, même s'il est en prose. Rappelons que la prose est, pour P. Chappuis, située du côté des « réglages », de la « mise en œuvre », alors que le poème bref surgit « ainsi qu'un jet de salive »⁴⁶⁶. En d'autres termes, ce poème en

⁴⁶² « Ruades, renouveau » dans « (*l'envers des mots*) », *Ibidem*, p. 43.

⁴⁶³ *Ibidem*.

⁴⁶⁴ *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, « (*au petit matin*) », p. 51.

⁴⁶⁵ « *Des mots de tous les jours* », dans « (*l'envers des mots*) », in *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, p. 46.

⁴⁶⁶ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, « *Jaillir* », p. 44.

prose est l'envers du poème en vers qui aurait pu naître du jaillissement des premiers mots sur le carnet. Or, ce que peut le poème en prose, c'est interroger la relation entre la création poétique et l'oubli : c'est la peur de l'oubli qui suscite la nécessité d'écrire sur le carnet, c'est l'oubli conjoint des configurations de la brume et du carnet qui a néanmoins donné substance au poème. En somme l'oubli apparaît comme la chair transitionnelle entre la poésie et le monde : l'oubli constitue l'envers des choses dans les mots, mais les mots sont à l'endroit de ce qui a été oublié. En paraphrasant le poète, posons que la poésie « tire au clair ce que l'oubli, son envers tenait caché⁴⁶⁷ », et que le poème en prose éclaire ce que son envers, le poème en vers, aurait pu retenir d'une autre façon. En cela, le poème en prose réalise effectivement une « [l]ecture autre des mêmes mots⁴⁶⁸ ».

Les poèmes en prose de « (*l'envers des mots*) » expriment plus volontiers un acheminement intérieur, une résonance intérieure tournée vers la lucidité :

Dire (*à mots perdus*), dire tout (*si peu*) *mezza voce*, au gré de glissements moindres, atténués, de plus sombres à plus clairs répercutés d'un espace intérieur prêt, même à peine dérangé, à s'obscurcir.⁴⁶⁹

La parole du locuteur se réfléchit doublement : la prose fait état d'une volonté de dire, elle affirme le désir de verbaliser indéfiniment, exhaustivement un entrelacs chiasmatique, et elle rend compte d'une manière de se dire, en baissant le ton, en s'assombrissant de la grisaille de l'étendue et de la noirceur des mots sur la page. Quant au poème en vers brefs, il prétend n'être qu'un « point de scintillation⁴⁷⁰ », qu'un éclat, une illumination labile, comparable au haïku.

Les poèmes en prose de « (*l'envers des mots*) » renvoient aussi à une démarche au long cours, et qui se tend vers l'intuition poétique de l'éclaircissement, comme l'indique le poème initiant la section. En guise de clausule, le fragment suivant ricoche dans la blancheur de la page : « Soient mots. ». Que l'on entende un subjonctif ou un impératif, le verbe embrasse une attente, un désir ; partant, le texte devient l'en deçà d'un poème escompté, d'un poème à l'endroit, d'un poème en vers brefs, peut-être. Quant au dernier poème de « (*l'envers des mots*) », il repose sur l'étirement d'une longue phrase de prose, d'une « piste », « la plus simple, linéaire, essentielle », celle de l'existence, de sa continuation : la prose dit le renouvellement de la vie, c'est-à-dire l'envers des poèmes en vers, qui auront à proposer des

⁴⁶⁷ Dans *Le Lyrisme de la réalité*, *op.cit.*, p. 21. Pierre Chappuis revient sur l'acception latine du terme (*oblino*, « couvrir d'un enduit »).

⁴⁶⁸ *Comme un léger sommeil*, I, [poème non titré], p. 34.

⁴⁶⁹ « *Un espace intérieur* », dans « (*l'envers des mots*) », in *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, p. 40.

⁴⁷⁰ Chappuis, Pierre, Buchs, Arnaud, « *La présence et l'instant* », in *Europe*, n°1017-1018 / Janvier-Février 2014, p. 292.

renversements favorables, des échappées tout au long du cheminement de peine et de réjouissance⁴⁷¹ des jours.

L'« *envers des mots* » réfléchirait donc sur la prose qui « comporte une certaine lenteur de démarche », qui « conduit au chemin de la poésie »⁴⁷² et qui donne à voir « une poésie en train de se faire à travers la prose »⁴⁷³ (Jean Follain). Le cœur du livre miroite l'en deçà des mots, l'« envers » de la poésie, l'envers du poème en vers. Il évoque « le continu dans le langage »⁴⁷⁴ (Meschonnic), le rapport continu entre le désir de poésie, quand bien même le poème fait défaut, et l'existence.

3.1.3. Le recueil Entailles : l'embrasement en gigogne des poèmes en vers par les poèmes en prose

L'ensemble principal titré « *Entailles* »⁴⁷⁵ est embrassé par deux textes en prose, « *Paysage brouillé* » et « *Le moindre accident de terrain* »⁴⁷⁶. Il comprend trois parties⁴⁷⁷ non titrées mais définies par un chiffre et commençant par une pièce écrite en prose, en caractère italique. Le « bord à bord »⁴⁷⁸ vers/prose redouble donc les démarcations structurantes du livre : les trois ensembles des quinze poèmes brefs en vers sont ainsi détachés les uns des autres pour venir s'adosser à la pièce initiale rédigée en prose. La première partie⁴⁷⁹ faisait apparaître que la combinaison des poèmes en prose et en vers exhibait le déplacement des lignes et des entailles qui travaillent l'étendue. Mais la confrontation entre poèmes en vers et en prose génère d'autres effets miroitants.

À partir de l'hypothèse rectrice selon laquelle vers et prose viennent réciproquement « dire sur l'autre ce que l'autre seul ne peut pas dire »⁴⁸⁰ (Meschonnic), examinons d'abord ce que la mise en regard des textes « *Paysage brouillé* » et « *Le moindre accident de terrain* » tend à réfléchir, à refléter. D'un bord à l'autre du livre, hors de l'ensemble principal et éponyme, les deux pièces en prose se déploient respectivement sur deux et sur une page, et

⁴⁷¹ « peinant et me réjouissant », écrit Pierre Chappuis dans « *Midi en février* », *Comme un léger sommeil*, op.cit., p. 47.

⁴⁷² Pierre Chappuis mentionne Jean Follain dans *Le Lyrisme de la réalité*, op.cit., p. 42. Par ailleurs, il l'étudie dans *Tracés d'incertitude*, op.cit., « *L'évidence du monde* », pp. 47-51.

⁴⁷³ Marie-Jeanne Durry, « Propos de Jean Follain », *Visages de Jean Follain, La Barbacane* n°11 / 12, 1971, p. 54. Cité par Dupouy, Christine. *La question du lieu en poésie : du surréalisme à nos jours*, op.cit., p. 236.

⁴⁷⁴ Meschonnic, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, op.cit., p. 75.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, pp. 11-73.

⁴⁷⁶ *Entailles*. *Ibidem*, « *Paysage brouillé* », pp. 9-10 et « *Le moindre accident de terrain* », p. 75.

⁴⁷⁷ La partie I s'étend entre les pages 15 et 33 ; la seconde, entre les pages 35 et 53 ; la troisième, entre les pages 55 et 73.

⁴⁷⁸ « *Vers ou prose* » dans *Le Biais des mots*, op.cit., p. 97

⁴⁷⁹ Cf. *supra* pages 234 et suivantes.

⁴⁸⁰ Cf. *supra*, note 434 page 556.

différent de l'unité-page des poèmes brefs versifiés autant que de celle des poèmes en prose, qui eux sont inscrits en italique et n'occupent que la moitié supérieure de la page. Par leur disposition graphique, les deux pièces contrastent avec la textualité des rubans, espacés de ponctèmes blancs interstitiels. D'ailleurs, « *Paysage brouillé* » et « *Le moindre accident de terrain* » ont été publiés la même année, en 2014, dans la revue *Europe*⁴⁸¹ avec « *Zone franche* », qui a pris place, deux années plus tard, dans le recueil de poèmes *Dans la lumière sourde de ce jardin*. En outre, le premier ruban du dernier texte, « *Le moindre accident de terrain* », s'inscrit dans le prolongement du dernier ruban du premier, « *Paysage brouillé* », comme par un mouvement d'enjambée, non pas syntaxique mais textuelle, procédant par renversement :

<p>Redéploiement du jour : le paysage ou son double, effiloché, à peine aurai-je eu le temps de le saisir au vol, à la va-vite, de l'embrasser (d'un coup dans ses moindres détails), le saluant d'un grand geste au passage comme pour l'entraîner dans ma course.</p>	<p>Pied à pied, l'ombre dépenaillée perd du terrain, enfourche à qui mieux mieux, faisant retraite, les murets de pierres sèches impropres à la contenir autant qu'à cloisonner le jour restauré pli par pli.</p>
---	---

De part et d'autre du livre, la lumière du « jour » prend le pas sur l'obscurité, et la foulée⁴⁸² du poète de l'aube⁴⁸³ « entraî[n]e » l'illumination de l'étendue et la fuite éperdue de « l'ombre ». En se faisant pendant, les deux pièces mettent en jeu l'embrassement, « (*d'un coup dans ses moindres détails*) », des inflexions paysagères dans les poèmes en prose, et dans leurs « double[s] effiloché[s] » : les poèmes en vers. Mais l'encadrement de ces deux textes en prose n'est, pas plus que les « murets », à même de « contenir » et « cloisonner » l'expansion de la trame poétique, « pli par pli », poème par poème, page par page. L'enjambée d'un bord à l'autre du livre réalise l'unité textuelle du recueil ; mais la trame se délivre finalement dans le latent, dans l'à venir du « moindre étirement de nuages... », car tels sont les derniers mots du recueil. L'allure graphique, l'étirement textuel caractéristique des rubans ainsi que la mise en œuvre de l'enjambée sont donc propres à dire la saisie poétique approximative (« à la va-vite ») d'une expansion spatio-temporelle que les autres poèmes abordent « entailles » après « entailles », par le menu.

⁴⁸¹ Dans la revue *Europe*, n°1017-1018 / Janvier-Février 2014 consacrée à Vladimir Pozner, quatre poèmes sont regroupés sous le titre « *Zone franche* ». Se suivent « *Paysage brouillé* », « *Le moindre accident de terrain* », « *Zone franche* » et « *Le ciel au-dessus* ». Ces deux derniers poèmes paraissent dans le livre *Dans la lumière sourde de ce jardin*, *op.cit.*, pages 21-23 et 48-49. Le texte « *Le ciel au-dessus* » est remanié et change de titre pour devenir « *Ligne de crête* ».

⁴⁸² Rappelons que le recueil *Dans la foulée* est structuré de manière chronologique : les quatre parties correspondent chacune à une décennie, depuis les années soixante-dix jusqu'aux années 2000.

⁴⁸³ Le poète entraînant dans sa vivacité l'éveil du jour rappelle la figure de l'enfant rimbaldien dans le poème en prose intitulé « *Aube* » (*Illuminations*).

Le « bord à bord⁴⁸⁴ » interroge, par contraste avec la fulgurance des vers brefs, les qualités d'élasticité de la prose, qui se déploie sur une ou plusieurs pages en début et fin de livre, ou qui se resserre, soit sur une unité principale et un ricochet, soit sur deux unités plus équilibrées, en amorce des trois parties de l'ensemble « *Entailles* ». La textualité des rubans serait privilégiée pour courir par delà la page, d'un bord à l'autre du livre, tandis que les poèmes-pages en prose imposent le cadre de la feuille aux autres poèmes brefs, et annoncent le dépliement kaléidoscopique des entailles évoquées et exhibées par le déploiement des poèmes en vers.

En effet, avec la prose liminaire, « *Paysage brouillé* », le poète se tourne en direction de l'envers, du « négatif », de « l'épure »⁴⁸⁵ du cliché-verre⁴⁸⁶. Dans le « révélateur » que constitue la textualité en prose, « un brouillon de paysage », noir sur blanc (« ray[ant] le papier de mille traits »⁴⁸⁷) se donne à lire comme le « double⁴⁸⁸ » d'un « paysage brouillé » par les lignes blanches ou du moins diaphanes du « [v]ent » et de la « pluie » « hachur[a]nt » l'étendue nocturne. Mais, précise le poète, ce paysage « refuse [...] de se fixer ». Or, la démultiplication des entailles et des lignes dans les poèmes de l'ensemble principal intéresse la même labilité. Précisément, si chaque poème-page en vers opère comme un « révélateur », c'est en inversant l'équilibre graphique entre le noir et le blanc. Le poème en vers bref est un « négatif » de la prose : loin de « raye[r] le papier de mille traits », il ne laisse sur la page que quelques traces des autres paysages évoqués plus abondamment dans les poèmes polarisés par la prose.

Ainsi l'écriture poétique en prose (se) réfléchit par rapport à la technique du cliché-verre. Pour réaliser un cliché-verre, l'artiste dessine avec une pointe sur une plaque de verre opacifiée par une épaisse couche de vernis. La plaque est alors employée comme un négatif photographique, la lumière traversant là où le verre a été gravé, marquant ainsi un papier photosensible, qu'il faut ensuite révéler et fixer. En travaillant le resserrement ou le délaçage des lignes, la prose révèle en transparence le négatif, le paysage de l'étendue, paysage lui-même « brouillé », comme l'indique le titre. Quant aux rubans de prose, ils font miroiter les qualités de transparence du poème bref en vers. La contiguïté des poèmes en prose et en vers

⁴⁸⁴ « *Vers ou prose* » dans *Le Biais des mots*, op.cit., p. 97.

⁴⁸⁵ *Entailles*, op.cit., « *Paysage brouillé* », p. 9.

⁴⁸⁶ À partir de 1853, Corot, séduit par la variété d'effets dus à cette technique, réalise une soixantaine de clichés-verre. Le paysagiste a su exploiter la technique jusqu'à frôler l'abstraction. Dans les « *Notes* », Pierre Chappuis indique que le texte a été écrit « en liaison étroite avec un cliché-verre de Jean-Baptiste Corot, *Souvenir d'Ostie* (1855) » (*Entailles*, op.cit., p. 79).

⁴⁸⁷ *Ibidem*, « *Paysage brouillé* », p. 9.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 10.

contribue aussi à engager un miroitement spéculaire tel que nulle entaille ne se « fixe » définitivement sous les yeux du lecteur.

La contiguïté vers/prose parle de la traversée de la poésie qui s'altère, se réitère et s'invente dans le jeu brouillon de l'étendue qui toujours se déforme et se reforme. Il ne fait nul doute que par leurs oscillations et leur effets d'encadrements, les textes en prose et en vers brefs disent le « [b]onheur d'être soumis / à une attraction réciproque⁴⁸⁹ ». Un tel dialogue concurrentiel constitue également l'un des fondements du *Cahier de nuages*.

3.2. Un cahier de nuages : l'écheveau des allures textuelles

Avec *Un cahier de nuages*, les phénomènes de contiguïté vers/prose entre les pages, ou sur une même page, et les combinaisons d'enchâssements et d'embrassements entre vers et prose se démultiplient. Rappelons⁴⁹⁰ brièvement que le livre est encadré par deux poèmes-pages en vers brefs, non titrés, écrits en caractères italiques⁴⁹¹. À un niveau inférieur, un ensemble textuel se déploie, qui mêle des rubans polarisés par la prose et ayant des allures typographiques variables (les tailles de police diffèrent ainsi que le choix du caractère romain ou italique), ainsi que des ensembles de vers non titrés. Cet ensemble principal est lui-même entrecoupé en son centre par des poèmes-page écrits en italique et proposant des allures diverses, oscillant entre vers libres et versets⁴⁹². Un tel entremêlement est unique dans l'œuvre de Pierre Chappuis et a trait aux principes poétiques du *Cahier* qui intéressent le premier temps de l'analyse. Ces remarques liminaires permettront ensuite d'éclaircir les enjeux propres au choix du vers dans les poèmes encadrant le livre et dans l'ensemble des poèmes-pages médians. Elles éclaireront encore l'interprétation du parti pris de l'entremêlement des « îlots⁴⁹³ » en prose et en vers dans le déploiement bivalve du *Cahier* : ce travail combinatoire rappelle le « prosimètre moderne⁴⁹⁴ », mais cette notion redéfinie par Michel Sandras subsume-t-elle la poïétique de la labilité ?

⁴⁸⁹ *De l'un à l'autre, op.cit.*, p. 101.

⁴⁹⁰ Pour l'analogie musicale, cf. *supra* pages 206-209.

⁴⁹¹ *Un Cahier de nuages, op.cit.*, pages 9 et 53.

⁴⁹² *Ibidem*, entre les pages 27 et 35.

⁴⁹³ *Ibidem*, p. 42.

⁴⁹⁴ Sandras, Michel, *Idées de la poésie, idées de la prose, op.cit.*

3.2.1. La poétique du cahier

Le substantif « cahier » suggère la reprise, d'une séance à l'autre, d'un travail d'écriture au long cours entre août 1975 et août 1985⁴⁹⁵. Le recueil est donc placé sous le sceau de l'inchoativité, de l'impossibilité de venir à bout d'une textualité vouée aux « Passages nuageux⁴⁹⁶ » qui constituent le « fil conducteur interrompu librement et librement repris⁴⁹⁷ » de la discursivité poétique. Questionnant le « lyrisme de la réalité⁴⁹⁸ » dans cette œuvre, Éric Duvoisin⁴⁹⁹ explique que le *Cahier* se donne à lire comme « un équivalent verbal⁵⁰⁰ » (Chappuis) de la labilité nuageuse, mais « selon une mimétique dynamique », qu'il prend soin de distinguer d'une simple imitation. Chaque énoncé donne à voir une textualité qui se réinvente, refuse de se couler dans une forme graphique ou dans une allure, dans une dynamique stable. À cet égard, la poétique de la labilité peut-être rapportée à l'idée de justesse, d'ajustement dont Paul Valéry fait l'hypothèse :

Peut-être serait-il intéressant de faire *une fois* une œuvre qui montrerait à chacun de ses *nœuds*, la diversité qui s'y peut présenter à l'esprit, et parmi laquelle il choisit la suite unique qui sera donnée dans le texte. Ce serait là substituer à l'illusion d'une détermination unique et imitatrice du réel, celle du *possible-à-chaque-instant*, qui me semble plus véritable [...] ⁵⁰¹

La poétique de la labilité du *Cahier* interroge l'idée même de l'œuvre comme prétention à l'achèvement. Ne pouvant ni saisir ni redoubler la réalité des nuages, la poésie aspire à ce que son déploiement se réitère et se métamorphose parallèlement, continûment :

Comme j'ouvre mon cahier pour l'y fixer, une fois de plus mon objet m'échappe. Ciel autre encore, en un clin d'œil.

(Mais est-ce ici manquer son but que de *faire chou blanc* ?) ⁵⁰²

Soulignée par l'italique, l'expression finale fait entendre, du fait de sa familiarité, l'humilité et le défaut d'assise de la poétique du locuteur, qui néanmoins s'essaie à dire et redire la sollicitation qui toujours impulse l'écriture. Elle constitue aussi un « clin d'œil » affirmant le caractère savoureux des nuages et des images. Si le nuage est, comme la poésie elle-même, absolument insaisissable⁵⁰³, le *Cahier* en fait voir le souffle, l'inventivité

⁴⁹⁵ *Un Cahier de nuages*, *op.cit.*, p. 51.

⁴⁹⁶ *Ibidem*, p. 15.

⁴⁹⁷ *Tracés d'incertitude*, *op.cit.*, « Une sorte d'injonction continue » (à propos de Christian Hubin), p. 285.

⁴⁹⁸ *Le Lyrisme de la réalité*, *op.cit.*

⁴⁹⁹ Duvoisin, Éric, « Le lyrisme de la réalité dans *Un Cahier de nuages* de Pierre Chappuis », in Rodriguez, Antonio (dir.), *Poésie contemporaine et tensions de l'indentification*, *op.cit.*, pp. 137-154.

⁵⁰⁰ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Baroquisme », p.83.

⁵⁰¹ Valéry, Paul, *Œuvres complètes. Tome I*. Édition de Jean Hytier. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, « *Fragments des mémoires d'un poème* », p. 1467.

⁵⁰² *Un Cahier de nuages*, *op.cit.*, p. 16 et 17.

⁵⁰³ La labilité du *Cahier* propose indirectement un « (Éloge de la dissipation.) » (*Ibidem*, p. 19).

poétique, soumise elle aussi « à des courants variables⁵⁰⁴ ». La « structure d'horizon⁵⁰⁵ » (M. Collot) sur laquelle s'étirent les « îlots⁵⁰⁶ » nuageux fait contrepoint au morcellement, elle dessine un équilibre global quand les allures textuelles sont extrêmement variables. Chaque unité déplace l'horizon, le refus de l'exhaustivité va de pair avec l'inachèvement. Axiologiquement, le *Cahier* n'est pas un livre, il se situe en deçà de la cohérence graphique⁵⁰⁷ et de la cristallisation qui lui sont ordinairement associés : ses « lambeaux⁵⁰⁸ » poétiques ne forment pas une « cathédrale », mais constituent autant de « *Châteaux de nuages*⁵⁰⁹ ». La poétique des agrégats textuels, des « îlots⁵¹⁰ », conduit insensiblement de l'essai, de la tentative, à la mise en œuvre, à un fonctionnement à l'œuvre et à la monstration de l'œuvre, de son fonctionnement poétique.

Le substantif cahier possède encore une autre acception et désigne, dans le domaine de l'imprimerie (Pierre Chappuis, proche de l'éditeur et poète Thierry Bouchard, ne peut pas en avoir ignoré les résonances), la feuille qui, après pliage, forme un tout cohérent, dans le format définitif de l'imprimé. Métaphoriquement, le morcellement des îlots espacés de larges ponctèmes blancs se rapporte au « cahier », c'est-à-dire aux pliages textuels mettant à l'épreuve la cohérence de l'ensemble. Le poème initial nous semble conforter de tels échos significatifs car il ouvre le livre en développant les métaphores du pliage et du dépliage⁵¹¹.

Enfin, le terme de cahier réfléchit les dispositions labiles d'une œuvre poétique qui s'invente en réfléchissant, en pesant et pensant⁵¹² les choix poét(h)iques des auteurs, des prédécesseurs européens ou des artistes asiatiques. Dès le début, P. Chappuis fait référence à Hofmannsthal, à Stendhal⁵¹³, à Mallarmé, à Baudelaire⁵¹⁴ ainsi qu'au poète chinois Tu-Fu⁵¹⁵

⁵⁰⁴ *Ibidem*, p. 21. L'accumulation qui emporte la phrase est comparable à celle qui domine le déploiement du livre : « Quel meilleur parti en effet que d'entasser – serait-ce point déverser ? – à la va comme je te pousse des éléments plus ou moins apparentés, non certes, malgré Littré, "toutes les circonstances, toutes les manières, toutes les qualités" ? » (*Ibidem*, p. 38).

⁵⁰⁵ Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op.cit.*

⁵⁰⁶ *Ibidem*, p. 42.

⁵⁰⁷ Le battement entre vers et prose est redoublé par les variations typographiques (concernant les choix de taille de police de caractère) et par les changements de dispositions sur la page (les espacements entre les rubans, entre les vers, entre les rubans et les vers sont inégaux) ; les ensembles de vers au cœur des rubans sont détachés de la marge gauche.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, p. 9.

⁵⁰⁹ Quelques vers d'un ensemble poétique intervenant page 40.

⁵¹⁰ *Ibidem*, p. 42.

⁵¹¹ *Un Cahier de nuages*, *Ibidem*, p. 9.

⁵¹² Référence aux acceptions latines du terme *pensare*, « peser, apprécier, évaluer ».

⁵¹³ Qui sont cités en épigraphe.

⁵¹⁴ Avec « A la nue accablante tu » (Mallarmé, *Poésies*), avec le liminaire des Petits poèmes en prose, « *L'étranger* », (*Ibidem*, p. 13).

⁵¹⁵ Poète chinois ayant vécu entre 712 et 770. L'approche bouddhique questionne la labilité du sens de l'existence en partant de cette épreuve de la souffrance liée à l'existence pour, entre acceptation de l'inutilité des désirs et compréhension de leur vitalité essentielle, explorer la manière dont ils portent l'être à renaître à lui-

et au moine japonais Urabe Kenkô⁵¹⁶. D'ailleurs, avec le livre intitulé *Heures oisives*, Urabe Kenkô rédige lui aussi une sorte de cahier où le lecteur peut trouver des impressions et des confessions libres, faisant de la contemplation de l'inconstance des choses l'origine d'une appréhension heureuse de l'existence. Précisons encore que les renvois aux auteurs marqués par le bouddhisme contribuent à construire une figure de poète tout à fait ambivalente : détaché de lui-même comme le contemplateur, le moine-poète du *Cahier* s'immerge dans la labilité nuageuse, mais sans se détacher parfaitement du monde. S'il n'est pas distrait par la beauté d'une lavandière, contrairement à l'ermite de Kume⁵¹⁷, il l'est par les menues choses de l'existence, par des associations d'idées, de mots plus ou moins incongrus, notamment entre les nuages et la nourriture. Sur un tout autre registre donc, le balancement entre l'impossible assise de l'être et la labilité nébuleuse est l'un des traits de la poétique de la labilité dans tous les segments textuels, qu'ils soient polarisés par le vers ou la prose. Labilité vers/prose et morcellement textuel ont trait à la discontinuité intérieure :

Riches de tant d'absences, où sommes-nous ?⁵¹⁸

L'analyse du dessaisissement de soi concernant la troisième partie, nous coupons court à ce propos pour nous intéresser à présent aux poèmes polarisés par les vers qui enchâssent l'ensemble de l'œuvre.

3.2.2. *D'un bord à l'autre, deux textes en vers encadrent le Cahier*

Rapportée aux nuages, la poétique du *Cahier* « [e]xigerait un enchaînement sans répit de retouches, d'instant en instant d'autres regroupements, d'autres mots, d'autres phrases⁵¹⁹ » et aussi, ajoutons-nous, d'autres textualités. De fait, le poète recourt abondamment aux

même. Une autre affinité (affinité, non obédience) peut encore être soulignée entre la poétique de Pierre Chappuis et l'approche bouddhiste : elle tient à l'idée d'un dépassement de la notion de réalité objective dans une remise en cause de toute dualité entre sujet et objet. Le privilège que Pierre Chappuis accorde à la parataxe nominale, à l'effacement des pronoms personnels (dans les poèmes-pages en particulier) comme de certaines marques verbales (à l'instar de la langue chinoise) a permis au poète de déterminer sa voix singulière.

⁵¹⁶ Urabe Kenkô est poète et essayiste. Il a vécu au Japon approximativement entre 1280 et 1360. *Les heures oisives*, parfois rapprochées des *Essais* Montaigne pour leur liberté de ton et de pensée, ont été publiées notamment sous le titre *Les Heures oisives* Suivi de *Notes de ma cabane de moine* par Kamo no Chômei, traduites par le R. P. Sauveur Candau. Trad. du japonais par Charles Grosbois et Tomiko Yoshida ; commentaires et notes des traducteurs. Paris : Gallimard, 1968, Collection Connaissance de l'Orient, n° 15, Série japonaise. Or, la manière de Montaigne est prise par Pierre Chappuis qui le cite en ouverture de *La Preuve par le vide*, *op.cit.*

⁵¹⁷ *Ibidem*, p. 13. Dans la légende japonaise, notamment évoquée par U. Kenkô (cf. note précédente), l'ermite qui fonda le temple de Kume avait acquis le pouvoir de voyager à travers les airs, jusqu'à ce qu'il chute du ciel pour avoir été déconcentré par la beauté d'une jeune femme dénudant ses bras et ses jambes pour faire sa lessive.

⁵¹⁸ *Ibidem*, p. 20.

⁵¹⁹ *Un Cahier de nuages*, *op.cit.*, p. 20.

citations d'auteurs⁵²⁰, aux reprises de formules familières, aux notations météorologiques⁵²¹ et savantes⁵²², ou encore aux commentaires métapoétiques. La démesure et la bigarrure d'une « marqueterie mal jointe » (Montaigne⁵²³) maintiennent l'œuvre ouverte : chaque unité textuelle exhibe la « forme [de la poésie] elle-même dans ce qu'elle a d'impondérable⁵²⁴ ».

La cinétique accumulative marquant l'agrégation des unités textuelles sur les pages intérieures du *Cahier* contraste avec les poèmes-pages au cœur et aux bords du livre. Cette dynamique est assimilée par le locuteur à un flux tourbillonnaire qui ne ferait « qu'approfondir – vertige, éblouissement – sa propre tourmente⁵²⁵ ». Or il semble bien que c'est à cet emportement que répondent, en contrepoint, les poèmes-pages. En effet, évoquant Poussin, le locuteur explique son goût pour cette « architecture » capable d'équilibrer les contraires. Précisément, les deux poèmes-pages en vers encadrant le *Cahier* créent un pourtour structurant tandis que, dans l'ensemble bivalve du *Cahier*, la matière poétique « est charriée, broyée, remuée (par moments merveilleusement apaisée), fractionnée en îlots, en strophes⁵²⁶ » de page en page. En effet, les unités textuelles sont emportées par une textualité toujours en excès, déliant ses propres traces, alors que les poèmes initial et final s'équilibrent graphiquement⁵²⁷ et suspendent⁵²⁸, en toute légèreté, leurs mots sur la blancheur de la page. Leur dire est lacunaire, morcelé, mais cette dissémination même est présentée comme lumineuse ou musicale. Ainsi, le poème liminaire⁵²⁹ rend compte d'un déchirement, la lisse « nappe » nébuleuse est devenue « lambeaux ». Parallèlement, dans le dernier poème-page, la matière s'allège, telle la « Rabane tendue au-dessus du vide⁵³⁰ » du dernier énoncé. Si la conduction tumultueuse caractérise les « îlots » intérieurs, les brefs segments du dernier poème sèment dans le vent l'intuition du « chant » à venir : dans les poèmes premier et dernier, le suspens des mots réfléchit plus précisément à ce que « la page ne s'écri[ve] », pour rester « dans l'air.⁵³¹ ».

⁵²⁰ L'intrication entre la voix du poète et celle d'autres auteurs ou artistes est essentielle, l'approche en sera développée en troisième partie.

⁵²¹ Par exemple : « C_h C_i (fib. Int.) 16h en avant d'un front froid. » (*Ibidem*, p. 23).

⁵²² Telle « *fibratus, flocus, castellanus* et, quant à la variété, *intorbus, vertebratus*, etc. » (*Ibidem*, p. 24).

⁵²³ Pierre Chappuis emploie l'expression de Montaigne (*Essais*, Livre III, 9) pour évoquer notamment la poétique d'André du Bouchet (*Deux Essais : Michel Leiris / André du Bouchet, op.cit.*, p. 175).

⁵²⁴ *Le Biais des mots, op.cit.*, « Donner de l'informe », p. 80.

⁵²⁵ *Ibidem*, p. 49 : « quiétude et calamité équilibrées ».

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 42.

⁵²⁷ Le premier-poème met en équilibre sur l'ensemble de la page une alternance entre deux ensembles binaires et deux vers isolés (*Ibidem*, p. 9).

⁵²⁸ Dans l'ultime poème, cinq énoncés brefs se déploient sur l'entière verticalité de la page (*Ibidem*, p. 53).

⁵²⁹ *Un Cahier de nuages. Ibidem*, p. 9.

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 53. La rabane est un tissu fin, constitué de fibres végétales, le plus souvent, de raphia.

⁵³¹ *Ibidem*, p. 18.

Adossés à la coulée de la « matière » textuelle des deux pans principaux du *Cahier*, les poèmes en vers embrassent, placent en suspens, un ensemble intérieur disparate. Ils réaffirment la vocation d'une œuvre tendue sur le « vide qui la menace, partout infiltré en elle, non dans le tout qui la réunira.⁵³² ». D'ailleurs, le poème final se situant après la démarcation de la page blanche où sont indiquées les dates de composition du *Cahier*, août 1975 et août 1985, il exhibe le caractère artificiel, ou vain, de l'organicité et de la clôture de l'écriture poétique.

3.2.3. *Le cœur des poèmes-pages*

Au centre du livre⁵³³, prennent place sept poèmes-pages inscrits en italique. Une page blanche conduit au cœur de cet ensemble que nul titre ne démarque. Tourner la page devient l'équivalent du mouvement opéré par le locuteur qui, dans le ruban de prose précédent, indique s'être retrouvé dans « une étendue d'une entière blancheur », « (le temps à peine de tourner la tête)⁵³⁴ ». Ce groupement est, à l'instar du livre lui-même, marqué par un effet d'encadrement : deux poèmes-pages non titrés sont détachés du cœur des autres poèmes par une nouvelle feuille blanche ; contrairement aux cinq autres poèmes-pages, ces deux poèmes-seuil ne sont pas titrés. Au morcellement des unités disparates succèdent donc des poèmes dont l'allure s'apparente soit à celle des poèmes en vers brefs, soit à celle des vers étalés espacés de larges ponctèmes, soit au déploiement textuel des versets. La relative stabilité d'allure du cœur des poèmes-pages polarisés par le vers est néanmoins soumise à la « déformation et reconstitution⁵³⁵ » textuelles.

Contrairement aux phénomènes d'embrassements des poèmes en vers brefs par les poèmes en prose dans *Entailles* et *Comme un léger sommeil*, la labilité d'allure des sept poèmes polarisés par le vers ou le verset prolonge l'instabilité vers/prose qui caractérise l'ensemble bivalve du *Cahier*, mais sur un mode vibratoire. L'exploration de la ductilité de la matière poétique se poursuit. Par exemple, le poème « *Immuable*⁵³⁶ » est entièrement polarisé par la disposition strophique du poème en vers brefs tandis que sur la page suivante, « *Horizon damassé*⁵³⁷ » déploie trois unités de trois, six et deux lignes. Entre ces poèmes qui se suivent, le changement d'allure graphique est flagrant :

⁵³² *Ibidem*, p. 22.

⁵³³ Entre les pages 27 et 35.

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 25.

⁵³⁵ *Ibidem*, p. 19.

⁵³⁶ *Ibidem*, p. 31.

⁵³⁷ *Ibidem*, p. 32.

Pluies, vent (ce midi-ci dans ses linges, stores ou panneaux mobiles), vagues soulevées, eau si près du jour violente, nuageuse, écumante

et la flèche empennée (un coup de fer, un pli), l'aile de la brume aussitôt engloutie arrête le regard autre, lumineusement, qui, tout allées et venues (lévrier jeté à travers champs), repasse, défroisse la lisière soyeuse, le bandeau blanc lamé de blanc, blancheur que la blancheur anime (un pli à peine, itinérant, itératif, une frouce)

pluie, vents, eau comme labours en marche, nuage ou rive au loin m'absentent

Les unités textuelles procèdent par enjambées : le premier énoncé se déverse dans le deuxième, la copulative les soudant à distance ; le troisième se couture au deuxième, procédant par ajout par rapport à lui, mais il se soude aussi au premier, la reprise anaphorique donnant à entendre un rebond. L'ensemble concurrence l'allure des versets, mais sa dynamique n'est pas si distincte de celle qui caractérise les « îlots » de la structure bivalve :

Nimbus, cumulus, en avant, vite !

Formant des ribambelles, pris dans une bousculade ou engagés dans une course poursuite – *fibratus, flocus, castellanus* et, quant à la variété, *intortus, vertebratus*, etc. – mais il faut d'autres mots, il faut pour les nuages un langage courant –

savants ou populaires, arachnéens, déchiquetés, fils de la Vierge, oubliés⁵³⁸, ou bien moutons blottis les uns contre les autres, ou bien rouans⁵³⁹, truités, louvets⁵⁴⁰ gris et clairs

d'un seul mouvement désordonné, cavalez vite, vite avant que la fête soit finie !⁵⁴¹

N'était l'italique, la concurrence entre l'allure textuelle de ces deux passages serait plus forte encore. L'extrait interroge la démarcation entre prose morcelée et versets. En effet, si les frontières des deux premiers énoncés sont signalées par la majuscule et le ponctème exclamatif ou le tiret, les deux derniers sont marqués par l'enjambement et rappellent l'allure des versets. Par ailleurs, l'enjambée suture aussi le premier au dernier énoncé. Dans l'ensemble, l'emportement « désordonné » des énoncés l'un vers l'autre, comme des mots savants ou rares par ailleurs, exhibe la « variété » infinie du « mouvement » unique de la poésie.

⁵³⁸ Sorte de pâtisserie très mince et très cassante, à laquelle on donne la forme d'un cornet.

⁵³⁹ Cheval dont les poils sont mélangés de blanc, de brun-rouge et de noir.

⁵⁴⁰ Se dit, chez le cheval, d'une robe caractérisée par la présence de la nuance jaune et du noir, qui lui donne une certaine ressemblance avec le poil du loup.

⁵⁴¹ *Ibidem*, p. 24-25.

En substance, la démarcation d'un ensemble médian distingue des polarités marquées, la prose morcelée du *Cahier*, les vers du groupe médian ; mais en définitive, cette structuration multiplie les effets de concurrence ponctuels dans l'ensemble du livre. Dans le premier versant du livre, l'énoncé suivant est largement blanchi, il est en retrait par rapport à la marge et est inscrit en italique, contrairement aux autres unités :

*Tels des sons qu'on ne percevrait... Tels, inouïs, des sons...*⁵⁴²

Ainsi distingué par son autonomie typo-graphique, cet énoncé peut-il être rapporté à la prose, au vers libre, aux « vers étalés », selon une formule chappuisienne ? N'est-il pas un fragment annonciateur de l'un des poèmes-pages médians, « *Cloche musicale* », dont la première unité, largement blanchie, a l'allure d'un vers étalé ?

*Comme des sons hors de portée de l'oreille, ils s'entremêlent, se prolongent ou, brefs, s'appellent à distance dans une étendue*⁵⁴³

Autrement dit, la démarcation engage des effets de miroitements d'allure et des effets d'échos sémantiques tels que la binarité vers/prose est complètement reconfigurée par l'idée d'un équivalent musical à la « prose (pour ainsi dire) en fusion – éruptive et liée – de Bela Bartok⁵⁴⁴ » : le vertige du *Cahier* tient à ce que chaque poème-page et chaque « îlot⁵⁴⁵ » est une occurrence ouverte, une synthèse de matière et de figure prise par l'énergie textuelle poétique. Pour proposer un second exemple : dans le premier versant du *Cahier*, cette unité blanchie, « *Immobile fureur orageuse*⁵⁴⁶ », déjoue la démarcation entre le vers et le fragment de prose. Elle semble ricocher ensuite au début du poème-page intitulé « *Immobile* », « *Immobile, ne se fixe*⁵⁴⁷ », puis dans cet « îlot » du second versant du livre :

Immobilés, en plein jour

Si haut, parmi des brassées de givre

*Explosés*⁵⁴⁸

Le choix de l'italique rappelle les poèmes-pages médians, de même que les ponctèmes blancs entre les vers ; en revanche, dans ces poèmes-pages, les unités brèves et largement espacées de blancs, de même que les vers regroupés de manière strophique, ne commencent pas par des majuscules, – hormis dans « *Un passé qui ne pèserait* », qui oscille entre vers brefs, vers étalés, allures strophique ou morcelée :

⁵⁴² *Ibidem*, p. 25.

⁵⁴³ *Ibidem*, p. 33.

⁵⁴⁴ *Ibidem*, p. 42.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, p. 42.

⁵⁴⁶ *Ibidem*, p. 22.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, p. 31.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, p. 46.

Ancestraux
Fruits du hasard (cessions et partages) ; divisant arbitrairement les pâtures

Dégradés, effondrés ici ou là

(Bavures, bavochures : semblablement moutonnent maintes traînées grises)

Chaque année, pierre par pierre ils sont relevés
[...]⁵⁴⁹

Ce début de poème renvoie plutôt à l'allure du vers que du verset, mais le travail est tout à fait complexe. Ainsi, le premier segment est un point d'impulsion textuel, dont le terme d'enjambement ne peut rendre compte : la notion d'enjambée permet d'insister sur le fait que le morcellement textuel suture deux segments d'allure si distincte. En revanche, entre le substantif « pâtures » et le troisième énoncé, la discontinuation est plus fluide et concurrence davantage l'enjambement. En substance, les ressemblances et les différences sont tellement diffractées de part et d'autre de la frontière des poèmes-pages médians polarisés par le vers que les effets de concurrence répondent à une logique de subversion et de variation généralisée. Reste que les poèmes-pages gardent le goût pour la forme des vers et pour le cadre de la page, contrairement à l'ensemble bivalve du *Cahier* qui précipite toute matière textuelle dans le trouble et l'instabilité typo-graphiques. Par contraste, les poèmes polarisés par le vers tendent davantage vers une allure qui est « (par moments merveilleusement apaisée) »⁵⁵⁰, comme semblent le dire le choix des titres : « *Arrêté, de toujours* », « *Immobile* », « *Horizon damassé* » ou encore « *Cloche musicale* »⁵⁵¹.

3.2.4. L'ensemble bivalve du Cahier : un prosimètre moderne ?

Les « îlots » déployés par la suite principale du *Cahier*, c'est-à-dire de part et d'autre du cœur des poèmes-pages, reposent sur l'oscillation entre les polarités du vers et de la prose, comme l'explique de manière humoristique le locuteur-poète :

Claudiquant (le sol se dérobe) entre *vers et prose*, rebelle au raidissement de toute forme (peut-être illusoirement : "Si c'est l'informe, il donne de l'informe"), sautant d'un pied sur l'autre (c'est autant que boiter, sautiller à l'instar du collégien faisant l'école buissonnière, le nez en l'air) ne plus savoir à quel saint me vouer.⁵⁵²

⁵⁴⁹ *Ibidem*, p. 30.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, p. 42 : « le brassage et le rebrassage d'une matière charriée, broyée, remuée (par moments merveilleusement apaisée) ».

⁵⁵¹ Respectivement, pages 29, 31, 32, 33 (*Ibidem*).

⁵⁵² *Un Cahier de nuages*, p. 43. Pierre Chappuis cite Rimbaud (Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny).

Un tel balancement continu entre vers et prose ferait-il du *Cahier* un « prosimètre moderne » ? Michel Sandras rappelle que le terme renvoie d'abord aux *artes dictaminis*⁵⁵³ des XII^e et XIII^e siècles et concerne, du Moyen Âge au XVII^e, le renouvellement de la rhétorique et de la pastorale. Au regard de certains poètes contemporains⁵⁵⁴, l'auteur en propose la définition suivante :

Nous appellerons prosimètre un texte autonome qui fait alterner de la prose et des vers à l'intérieur d'une structure narrative, ou tout au moins dans une continuité thématique. Cette définition exclut le recueil rassemblant prose et poèmes versifiés, et le montage ou l'incrustation dans une prose de pièces de vers qui n'ont pas été écrites pour cette circonstance⁵⁵⁵

L'encadrement opéré par les poèmes-pages et l'enchâssement d'autres poèmes-pages dans le livre n'empêchent guère d'interroger la notion au regard de l'ensemble bivalve du *Cahier*, d'autant que si la structure du livre n'est pas d'ordre narratif, elle est d'ordre thématique, se resserrant autour du motif des nuages. Quant à l'ajout de citations de vers composés par d'autres auteurs, au sein d'un îlot en prose, ou en tant qu'îlot même, il complique la texture du *Cahier* sans pour autant interdire le recours à la notion de prosimètre. Toutefois, remarquons que la « continuité thématique » de l'ensemble, focalisé sur les nuages, n'empêche aucunement la bigarrure métaphorique, qu'elle soit d'ordre végétal⁵⁵⁶, maritime⁵⁵⁷, textile⁵⁵⁸, neigeux ou pierreux⁵⁵⁹, architectural⁵⁶⁰, ou qu'elle soit plus hétéroclite, tenant de l'animalité⁵⁶¹, de l'univers musical ou encore relevant du domaine culinaire. Extrêmement développées et entrelacées, les isotopies de la nourriture et de la gourmandise marquent l'appétence certaine du locuteur pour la matière nuageuse autant que pour les images qu'elles lui inspirent. Enfin, dans le *Cahier*, non seulement la démarcation vers/prose est mise en jeu, mais c'est aussi le glissement labile d'une polarité vers l'autre qui est au cœur de la poétique de la labilité.

⁵⁵³ Discipline apparue en Italie dès le XI^e siècle qui désigne l'« art de la rédaction, de rédiger ».

⁵⁵⁴ Aragon dans *Le Roman inachevé* ou *Le Fou d'Elsa* ; Jacques Réda dans *L'Herbe des talus, Recommandations aux promeneurs* ou *Le Sens de la marche* ; Leiris dans *Ecuador* ou encore Michaux dans *Le Ruban au cou d'Olympia*.

⁵⁵⁵ Sandras, Michel, *Idées de la poésie, idées de la prose*. Paris : Classiques Garnier, 2016, p. 434. L'auteur ajoute que la notion exclut aussi « des textes qui relatent les essais successifs de leur composition, tels qu'on en trouve chez Ponge ou chez Jaccottet ».

⁵⁵⁶ Avec l'évocation des « ombelles », page 16.

⁵⁵⁷ La métaphore de la vague est présente à de nombreuses reprises comme par exemple aux pages 22, 28, ou 29, 43.

⁵⁵⁸ Le lecteur peut se reporter aux pages 9, 20, 32, 37, 40, 41, 42.

⁵⁵⁹ De façon récurrente reviennent les évocations du givre, de la banquise, des crêtes, des séracs, du gouffre ou des pierres.

⁵⁶⁰ Nous renvoyons aux remarques faites sur les métaphores baroques et architecturales dans le passage *Poétique du Cahier*, ainsi qu'à l'étude d'Éric Duvoisin dans « Le lyrisme de la réalité dans *Un Cahier de nuages* de Pierre Chappuis », in *Poésie contemporaine et tensions de l'indentification*, op. cit., pp. 137-154.

⁵⁶¹ Avec les « Alouettes, hirondelles » (p. 13), les « aigrettes » (p. 16), les « lévriers » (p. 32), les « autruches » (p. 37), le « pigeon » (p. 42) ou encore par le biais de l'isotopie chevaline (p. 46).

Dans l'ensemble bivalve, le « bord à bord⁵⁶² », la claudication entre les polarités du vers et de la prose peut être très marquée, comme dans ce passage :

Dardait ... (mon étonnement, à peine sorti sans doute des livres d'enfant, à la rencontre – où ? dans quel poème ? – d'un tel verbe impossible, me semblait-il, à conjuguer au présent, pourtant resté depuis lors associé à certains ciels luxueusement, somptueusement lourds) ... le soleil (eh bien ! oui, aujourd'hui) darde obliquement ses rayons infiltrés entre lambrequins et torsades.

Dans un halo de soleil, de pluie, un toit de tôle brille, feu blanc sur la hauteur

Le bleu lui-même

La crête mouvante, de là, se redessine⁵⁶³

La première unité relève de la prose, d'une prose morcelée, tenant moins du récit que de l'évocation dialogique du souvenir. La prose rend compte de *l'envers* du poème : la lecture de poésie durant l'enfance, l'empreinte laissée par les vers sur l'imaginaire des mots. Le glissement à *l'endroit* du poème, à la seconde unité textuelle, coïncide avec *l'en vers* du poème : le soubresaut graphique, discursif est tout à fait net, mais l'articulation est assouplie par le fait que les deux unités concernent l'atmosphère solaire.

Mais, le plus souvent, la poétique de la labilité consiste à troubler les enjambées entre les pôles vers/prose, en alternant ou en articulant divers dispositifs. D'une part, les unités textuelles sont espacées par un ponctème blanc qui, toujours large, peut néanmoins s'amplifier de manière capricieuse ; d'autre part, l'accolement des énoncés au sein d'une même unité peut accroître leur décalage isotopique :

Grains. Panure. Semoule.
Route et cimes scintillent.

Changeant ; variable.

Exigerait un enchaînement sans répit de retouches, d'instant en instant d'autres regroupements, d'autres mots, d'autres phrases, caducs en moins de temps qu'il ne faut pour l'écrire.⁵⁶⁴

Dans l'ensemble, les différentes tailles de police soulignent le glissement, de l'allure du vers à celle d'un énoncé de prose. Néanmoins, l'italique, privilégié pour les poèmes-pages en vers, pour les îlots en vers, vient dans cette occurrence interagir autrement pour démarquer des allures textuelles dont le fonctionnement est complexe. Observons tout d'abord comment la disposition strophique des deux premiers énoncés permet de ménager des heurts importants.

⁵⁶² « Vers ou prose » dans *Le Biais des mots*, op.cit., p. 97.

⁵⁶³ *Ibidem*, p. 47-48.

⁵⁶⁴ *Ibidem*, p. 20.

Fondé sur un déploiement paratactique, l'énoncé liminaire a la brièveté du vers, mais il se rapporte plutôt à un morcellement de la « matière⁵⁶⁵ » poétique de la prose : les mots sont juxtaposés, les matières culinaires sont les éclats métaphoriques de textures nuageuses. De par son caractère lapidaire, le second segment concurrence le vers, et participe lui aussi à la logique fantaisiste du « coq-à-l'âne⁵⁶⁶ ». Ce premier « îlot⁵⁶⁷ » est nettement démarqué par la largeur du ponctème blanc qui en souligne l'hétérogénéité discursive. En revanche, le second « îlot » manifeste, graphiquement, une moindre cohésion puisqu'il est déchiré par le ponctème blanc : dans le troisième segment, l'équilibrage synonymique et binaire autour du point-virgule, l'allure elliptique renvoient aux vers brefs chappuisiens tandis que le quatrième énoncé se rapporte davantage à la prose. En somme, tandis que le resserrement des deux premiers énoncés exhibe un écart discursif important, mettant en cause l'unité strophique, l'enjambée entre les derniers énoncés exhibe un écart, mais il relève pourtant d'un glissement bien plus souple, apparenté à la ductilité de la matière textuelle de la prose.

Par ailleurs, le morcellement de la prose peut revêtir des allures de vers libres, l'enjambée concurrençant cette fois la dynamique du rejet, pour donner à entendre une unité phrastique :

À tous vent. De grandes ombelles. Des aigrettes qui pou-
droient.

Muettement s'époumonnent.⁵⁶⁸

La désagrégation configurée par les points concurrence l'enjambement dans les vers brefs et l'unité pourrait être convertie en un poème en vers brefs comparable à d'autres poèmes chappuisiens : « À tous vent »/ « De grandes ombelles »/ « Des aigrettes qui poudroient »// « Muettement s'époumonnent ». Cet ensemble revêt des caractéristiques comparables à celles étudiées auparavant en termes d'ancrage discursif⁵⁶⁹, évoquant aussi bien la dissémination florale que celle des oiseaux ou des nuages : le travail de concision et de saturation significative concurrence nettement la poétique des poèmes en vers brefs.

Dans l'ensemble bivalve, ces cas de figure sont quasi indénombrables : ils tiraillent l'idée même de prosimètre. La contiguïté des allures s'imprécise mais sans pourtant se résumer au dualisme graphique vers/prose. Par exemple, à l'échelle d'une page, la polarité

⁵⁶⁵ *Ibidem*, p. 42.

⁵⁶⁶ *Ibidem*, p. 23.

⁵⁶⁷ *Ibidem*, p. 42.

⁵⁶⁸ *Ibidem*, p. 16.

⁵⁶⁹ *Cf. supra* p. 286 *sqq.*

vers/prose peut dessiner un cadre à l'intérieur duquel d'autres variations d'allures se déclinent :

(Mais est-ce ici manquer son but que de *faire chou blanc* ?)

À l'envers, l'été, dans le bleu,
dans une plaine fragmentée à l'infini,

à son gré suivre des chemins qui s'interrompent pour, un peu
plus loin, reprendre bordant haies, champs ou terres vaines.

Barres de nuages

barre d'appui
barre au front
barre fixe

Nuageux à couvert. Mercredi et jeudi : même type de temps.⁵⁷⁰

Les énoncés du haut et du bas de la page citée s'inscrivent, du fait de leur moindre taille de police, en retrait, et pourtant ils forment un cadre second dans le cadre de la feuille. Ils relèvent plutôt de la prose, du prosaïsme de langue avec l'expression en italique dans l'insertion parenthétique liminaire, et du prosaïsme de la notation météorologique pour le dernier énoncé. Sur l'autre pôle graphique, la troisième unité médiane concurrence l'allure d'une strophe de vers brefs, mais l'anaphore enlève les énoncés dans une répétition pauvre, prosaïque, faisant perdre jusqu'à l'idée d'un quelconque souffle poétique. Quant à la seconde unité textuelle, son déploiement binaire combine, grâce à l'enjambée par-delà le ponctème blanc, deux allures. La première bande textuelle concurrence l'allure strophique et l'évocation de l'immersion du locuteur dans l'étendue renvoie aux autres recueils de poèmes. La seconde bande prolonge le déploiement discursif des deux premiers vers, oscillant entre l'allure du vers étalé, par proximité sémantico-graphique avec la première bande, et l'expansion de la phrase de prose qui, selon le poète, n'a pas vocation à prendre « le temps à revers » mais plutôt à « composer avec lui », rendant compte, souplement, de la discontinuation du cheminement et de l'étendue spatio-temporelle. La parataxe qui domine dans la première bande est, dans la seconde, supplantée par l'articulation syntagmatique, de la relative puis de l'infinitive notamment. L'inflexion d'allure entre les deux bandes textuelles engage aussi une

⁵⁷⁰ La page 17 est intégralement reproduite.

tension entre le retrait du "je" dans le vers⁵⁷¹, et la présence plus affirmée d'un locuteur-promeneur, celle-ci correspondant plutôt au régime discursif de la prose.

Toutes les analyses précédentes font apparaître que la claudication du poète « entre vers et prose⁵⁷²», que la poïétique de la labilité dans le *Cahier*, rencontrent bien la notion de prosimètre, mais les fins de l'auteur ne sont assurément pas de renouer avec un principe d'unité dans l'oscillation entre vers et prose. Le recueil est dans l'ensemble fondé sur la démultiplication des configurations textuelles induites par trois types de variations combinées : les inflexions typographiques et graphiques, les modulations du déploiement syntagmatique des énoncés, entre le morcellement paratactique asyndétique⁵⁷³ et l'articulation de relations de dépendances et de coordinations et de continuations à distance (enjambements, enjambées), et enfin des variations de régimes dues au retrait ou à la présence du locuteur, dues au prosaïsme, à l'humour ou à une nette propension au lyrisme de la réalité, ou encore, dues à l'attachement aux mots rares, aux expressions idiomatiques, aux associations entre l'anglais et le français par exemple. Le plus souvent, les soubresauts thématiques, graphiques et syntagmatiques subvertissent la démarcation entre les allures du vers, du vers étalé, du verset ou de la prose. En substance, il y a concurrence poïétique entre vers et prose parce que les phénomènes d'hybridation n'ont pas même la possibilité de prendre forme d'une unité textuelle à l'autre⁵⁷⁴. La plupart des « îlots⁵⁷⁵ » textuels sont des lieux de tension entre allure graphique et composition interne, entre détachement graphique et soudure étroite avec l'unité précédente : le poète interroge la discontinuation textuelle sous l'angle de la conduction poétique. La labilité poïétique ne doit pas être résumée à la volonté de rendre compte de la métamorphose incessante des nuages, elle est une exploration de l'énergétique des écarts textuels, de la postulation selon laquelle la poésie peut être « l'équivalent de la prose (pour ainsi dire) en fusion – en éruptive et liée – de Bela Bartok⁵⁷⁶ ». Il semble que le poète ait voulu savoir jusqu'où le flux textuel pouvait, au-delà des soubresauts vers/prose, emporter une discursivité hétéroclite, juxtaposant les notes

⁵⁷¹ « Dans mon propre usage, le vers ne peut être que concis, inscrit dans un poème en général bref, impropre à l'épanchement, à l'attention portée à soi », explique Pierre Chappuis à Emmanuel Laugier dans *Le Matricule des anges*, n° 71, mars 2006, « La part de l'œil vivant (entretien) », pp. 42-43.

⁵⁷² *Un Cahier de nuages, op. cit.*, p. 43.

⁵⁷³ Pierre Chappuis évoque en ces termes le travail de l'accumulation : « Volontiers tirée à hue et à dia, prête à tout, simple accumulation d'éléments à la dérive plus propres – même semblables, même se suivant – à désarticuler une phrase qu'à la souder, incertaine de son terme autant que de sa forme, l'énumération toujours pourrait – ou peut – se charger davantage à l'instar d'un ciel d'orage ou s'alléger au contraire, s'éparpiller, se défaire, sujette à des courants variables. » (*Ibidem*, p. 21).

⁵⁷⁴ Les énoncés sont « rebelle[s] au raidissement de toute forme » indique le locuteur (*Ibidem*, p. 43).

⁵⁷⁵ *Ibidem*, p. 42.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, p. 42.

météorologiques, les citations d'autres auteurs, les évocations nuageuses et autres commentaires métapoétiques. Michel Sandras note que « dans le prosimètre, on voit passer le poème⁵⁷⁷ » et c'est peut-être à ce titre qu'il est le plus pertinent de se référer à cette notion afin de mettre en perspective la poétique du *Cahier*. Précisément, en se projetant du côté du lecteur, le poète revient encore à la question du frayage textuel :

Mais le bon plaisir du lecteur libre, lui, à chaque fois, de se laisser aller à son caprice comme au *perpétuel présent* d'un ciel changeant, comment faire qu'il ne soit au prix d'une élaboration (trace n'en soit gardée), d'un labeur, d'une mise au net parfois malaisée.⁵⁷⁸

3.3. Le cas-limite du poème « Une explosion de givre⁵⁷⁹ »

Le poème « *Une explosion de givre* » (dans *Éboulis & autres poèmes*) relève lui aussi d'un phénomène de « bord à bord⁵⁸⁰ » entre des allures distinctes. Le double déploiement textuel repose d'une part sur le vis-à-vis entre « vers étalés ou prose en débris⁵⁸¹ », respectivement déployés sur les pages paires et impaires du livre ; et d'autre part, sur des effets de ramification⁵⁸² textuelle entre les pages mises en regard. Comme dans le *Cahier de nuages*⁵⁸³, il s'agit de « brasser, rebrasser⁵⁸⁴ » l'« étoupe⁵⁸⁵ » textuelle en l'étirant, en l'espaçant en rubans ou en l'éparpillant.

Sur les pages impaires, l'extrême fragmentation et l'extrême éparpillement des énoncés, que l'italique effile encore davantage, rivalisent avec la dynamique nébuleuse évoquée. Mais surtout, la fragmentation détisse la textualité au point que les pôles vers/prose semblent « Semblables et dissemblables, tangents, en conflit sur un front toujours fluctuant où se brise la poésie elle-même⁵⁸⁶ » :

⁵⁷⁷ « Jacques Réda et le prosimètre moderne », in *Idées de la poésie, idées de la prose, op.cit.*, p. 445.

⁵⁷⁸ *Un Cahier de nuages, op.cit.*, p. 38.

⁵⁷⁹ « *Une explosion de givre* » dans *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps, op.cit.*, pp. 161-179.

⁵⁸⁰ « *Vers ou prose* » dans *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 97.

⁵⁸¹ Chappuis, Pierre, Buchs, Arnaud, « *La présence et l'instant* », in *Europe*, n°1017-1018 / Janvier-Février 2014, p. 292.

⁵⁸² Cf. *supra* La fluidité textuelle, pages 393 et suivantes.

⁵⁸³ *Un Cahier de nuages, op.cit.*, p. 42 : « S'il se pouvait, toute ligne mélodique noyée dans le brassage et rebrassage d'une matière charriée, broyée, remuée (par moments merveilleusement apaisée), fractionnée en îlots, en strophes, trouver s'il se pouvait l'équivalent [...] ». Pour la suite de la citation, cf. *supra*, page précédente.

⁵⁸⁴ « *Une explosion de givre* », dans *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps, op.cit.*, p. 168.

⁵⁸⁵ « *Une explosion de givre* », *Ibidem*, p. 165.

⁵⁸⁶ À propos d'André du Bouchet dans « *Vers, prose* », dans *Deux Essais : Michel Leiris / André du Bouchet, op. cit.*, p. 167 : « Semblables et dissemblables, tangents, en conflit sur un front toujours fluctuant où se brise la poésie elle-même, vers, prose se repoussent, se contredisent, se confondent, p o è m e s peu à peu contaminés par l'écriture de la prose, p r o s e s diffractées, aérées, soufflées (*Ou le soleil* et *Qui n'est pas tourné vers nous, Laissees* et *L'Incohérence*). Réduite à rien ou évidente (quel autre sens à l'opposition dans plus d'un texte, du romain posé et de l'italique plus élané ?) la différence n'exclut pas l'équivalence. ».

émulsion

séracs

séracée

divise, se casse

une masse de lait caillé quand elle se

volutes

*voyelles*⁵⁸⁷

Au milieu de la page, entre les deuxième et troisième lignes, il existe une continuation syntaxique, par retour à la ligne, alors que la textualité ne relève déjà plus de l'allure de la prose. Du fait de l'espacement des énoncés, le retour à la ligne concurrence étroitement l'allure du rejet, alors que la disposition ne rappelle pas les ensembles strophiques des poèmes en vers brefs. Du fait de son décalage en milieu de page, le quatrième énoncé bute contre la marge droite, se « divise, se casse » en deux. De manière plus labile encore, certains énoncés butent contre la marge droite non pour revenir à la ligne, mais pour l'enjamber en se projetant juste une ligne en-dessous⁵⁸⁸. Tout comme l'affrontement des allures entre pages paires et impaires, ce phénomène interroge « l'énergie disloquante de la poésie⁵⁸⁹ » et donc, indissociablement, son énergie conductrice dans les profondeurs de la page blanche. L'éparpillement extrême des fragments des pages impaires transforme la poésie en traces ; la « lisière », la pliure entre les textualités concurrentes des pages gauche et droite révèle une sorte de « réciprocité de preuve entre le fragment et le tout⁵⁹⁰ » (Deguy).

Entre les pages paires et impaires, les allures textuelles semblent parfois vouloir s'accorder en dépit de la pliure du livre :

[...] Silence ou parole : une voix blanche.	[...] <i>une voix, le calme</i>
De grandes marges, croissantes, malgré les déchirures, aveuglent.	<i>de si haut, se</i>
[...]	<i>perd dans des carrières de marbre</i>
	[...]

L'alignement des premiers énoncés de droite et de gauche n'est peut-être pas aléatoire, et s'il l'était, il n'en interrogerait pas moins l'un des effets nécessairement visés par le vis-à-vis entre les deux allures textuelles : le regard est invité à circuler à sa guise d'un côté à l'autre de la pliure. L'énoncé « *une voix, le calme* » est rejeté sur l'autre bord de la double page, comme par ricochet, à distance. Les deux segments expriment une même idée : le

⁵⁸⁷ « Une explosion de givre », *Ibidem*, p. 169.

⁵⁸⁸ Cela concerne les pages 167, 171, 175 et 179 du poème.

⁵⁸⁹ René Char dans « Pour un Prométhée saxifrage » (*La Parole en archipel*), *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 399.

⁵⁹⁰ « Lisière » dans Deguy, Michel, *Jumelages* suivi de *Made in USA*. Paris : Éditions du Seuil, 1978, p. 28. Cité par Bishop, Michael. *Michel Deguy*. Amsterdam : Rodopi, 1988, p. 58.

« silence » du poème, entendons par là que la blancheur de la page, n'est pas le contraire de la « parole », la conduction textuelle supposant quelque chose comme une « voix blanche » subjacente, comme une inflexion vibratile qui parlerait du « calme », de l'étirement du temps, de l'espace respiratoire dans la blancheur de la feuille.

En somme, les rubans des pages paires se déploient en oscillant entre diverses allures : l'énoncé bref concurrence l'allure des fragments de prose en vis-à-vis (si ce n'était leur typographie en caractères romains) ou bien il rappelle le scintillement du vers bref, quand son noyau se resserre sur un groupe nominal tel que « *Volutes vides*.⁵⁹¹ ». Sur les pages impaires, les segments ont aussi bien l'allure de « débris » dispersés sur une même ligne, quand ils ne recouvrent qu'un terme, que l'allure d'un vers bref, quand quelques mots fusent depuis la marge gauche, tel « friable rêve d'argile, le matin ». Si le dispositif est graphiquement reconnaissable d'une page à l'autre, si la démarcation est stable, elle déjoue peut-être la dissension posée par l'auteur. L'auteur rapporte les rubans des pages paires aux « vers étalés » ; mais espacés par de larges ponctèmes blancs, ces énoncés ne donnent jamais à voir d'ensembles strophiques, donc le lecteur serait bien en droit d'associer ces rubans à de la prose morcelée. Parallèlement, la dissémination des énoncés des pages impaires pourrait aussi être rapportée aux vers qui, selon les mots de Pierre Chappuis, relèvent de la dynamique des « ricochets⁵⁹² ».

Conclusion du II-3

Dans l'œuvre chappuisienne, les phénomènes de « bord à bord⁵⁹³ » ont été constants, mais ils ont été éprouvés de manières diverses. Dans les recueils *Un Cahier de nuage*, *Dans la foulée* et dans le poème « *Une explosion de givre* », le frottement entre les allures textuelles du vers, du « vers étalé », de la « prose en débris » et des rubans textuels est particulièrement ambigu. D'une part, les modulations sont variées, variables, jusqu'à être kaléidoscopiques : les allures graphiques des unités textuelles sont multiples et changeantes, et chacune de ces allures typo-graphiques est travaillée par des dynamiques internes de fragmentation, d'articulation, de suture et de soubresaut complexes. Que les phénomènes de concurrence d'allure soient tout à fait labiles, ou plutôt stables, leur porosité, leur aimantation, leur alternance ou leur démarcation deviennent souvent inassignables. Dans la partie bivalve du *Cahier*, l'alternance des îlots, en caractères romains ou en italique, polarisés par la textualité

⁵⁹¹ « *Une explosion de givre* », *Ibidem*, p. 166.

⁵⁹² *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 94.

⁵⁹³ « *Vers ou prose* » dans *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 97.

des rubans, de la prose morcelée, des vers étalés, des vers ou/et des vers assemblés de manière strophique, et espacés par des ponctèmes blancs de largeurs variables donne à voir de nettes démarcations typo-graphiques qu'il n'est pas toujours possible de subsumer sous les termes de prose ou de vers. Dans « *Une explosion de givre* », les polarités graphiques des rubans sur les pages paires et de la dissémination de segments sur les pages impaires sont, pour le poète, attribuables aux « vers étalés » pour les rubans et à la « prose en débris » pour les pages impaires, mais le morcellement et la figure de l'ajout peuvent faire entrevoir l'inverse, c'est-à-dire une prose fragmentée adossée à des vers pulvérisés. Les démarcations dessinent, pour reprendre les mots mêmes de l'auteur, « une frontière mouvante, indécise, toujours présente, éprouvée plutôt que reconnue⁵⁹⁴ » : domine l'impression que la poésie se refuse à toute manière de pétrification et qu'elle consiste d'abord à faire sentir les soubresauts qui la conduisent d'un mot à l'autre, comme d'un énoncé et d'une unité à l'autre.

Par contraste, le travail sur la contiguïté et l'enchâssement des allures vers/prose est fondé, dans les recueils *Comme un léger sommeil* et *Entailles*, sur des démarcations graphiques bien plus nettes : il y est moins question de claudication⁵⁹⁵, pour reprendre la métaphore du *Cahier*, que de battement respiratoire, d'équilibre, de complémentarité rythmique et graphique. Au déséquilibre, à l'angoisse de la pétrification de la « forme⁵⁹⁶ » sont privilégiés divers principes : celui du dialogue isotopique et graphique autour de l'entaille ; celui de l'échange, de l'ardeur renouvelée entre « (*l'envers des mots*) » des poèmes en prose et l'en-vers de la traversée poétique des vers dans *Comme un léger sommeil*. Comme le note É. Cardonne-Arlyck à propos d'autres poètes, l'alternance vers/prose « s'acquiert, se conquiert », elle « prend du temps », celui du déploiement de l'écriture de poésie au fil des ans, « au gré d'une histoire »⁵⁹⁷. Cette histoire chappuisienne, c'est celle d'un poète qui se déprend plus ou moins de la tentation de « l'informe », de la tentation « d'ouvrir des chemins absolument neufs, prompts à devenir [...] chemins battus »⁵⁹⁸, pour éprouver toujours plus vivement le désir de prolonger des allures qui s'insufflent, qui s'abouchent toujours plus souplement, sans avoir nécessairement besoin de se subvertir ostensiblement.

⁵⁹⁴ *Le Biais des mots*, op.cit., p. 98.

⁵⁹⁵ *Un Cahier de nuages*, op.cit., p. 43.

⁵⁹⁶ *Le Biais des mots*, op.cit., p. 80.

⁵⁹⁷ Cardonne-Arlyck, Élisabeth, *Véracités. Ponge, Jaccottet, Roubaud, Deguy*, op. cit., p. 12.

⁵⁹⁸ *Le Biais des mots*, op.cit., p. 80.

Conclusion du chapitre II

Si pour le poète, c'est en dernier lieu « la page blanche [qui] seule tranchera » entre vers et prose, pour le lecteur, l'allure graphique distingue des dynamiques rythmiques et plastiques, des cinétiques d'espacement centrifuges ou de resserrements, mais elle ne « tranch[e] » pas nécessairement. Elle marque davantage des « polarités » ouvertes (Meschonnic⁵⁹⁹) que des démarcations catégoriques : les fragmentations graphiques dues aux ponctèmes blancs dessinent des dispositions multiples qui instaurent une concurrence généralisée des allures, en particulier quand les échancrures interviennent au cœur d'une unité textuelle pour créer des effets d'enjambée, d'impulsion, de rebond ou de ricochet entre segments brefs. Le segment bref, resserré sur un « noyau⁶⁰⁰ » syntagmatique minimal concurrence le vers dans le poème en prose, ou le morcellement de la prose dans le poème en vers, et ce d'autant plus qu'il met toujours en jeu des couplages phrastiques qui démentent la linéarité syntaxico-discursive de l'unité phrastique dans la prose, et de l'unité strophique assurée par l'enjambement dans les vers. Si le critère de l'organisation de la page départage plus nettement le poème en vers brefs des recueils *Décalages*, *Pleines marges*, *Mon Murmure*, *mon souffle* et *Entailles*, du poème en prose des recueils *D'un pas suspendu* et *À portée de la voix*, il n'empêche que les poèmes en prose concurrencent parfois l'allure graphique des versets, leur ouverture, leur propension à l'enjambement, leur parallélisme syntaxique. Néanmoins, ils n'en ont ni les particularités rythmiques, ni le caractère sériel. Par ailleurs, le critère de l'organisation de la page ne peut suffire parce que l'allure graphique de l'unité blanchie s'infléchit sur la page, comme il arrive très fréquemment dans les recueils *Un cahier de nuages*, *Éboulis*, *Dans la foulée* et *Dans la lumière sourde de ce jardin* : l'unité minimale est élastique, tenant à un mot, un groupe syntagmatique ou une combinaison de syntagmes. La confusion opère en ce cas entre le vers « étal[é] » et la « prose en débris »⁶⁰¹, les deux allures se miroitant l'une l'autre de manière kaléidoscopique. À l'instabilité de la démarcation graphique s'ajoute la logique de l'affleurement des allures textuelles dans certains recueils, tel est le premier aspect de la poïétique de la concurrence vers/prose.

⁵⁹⁹ Meschonnic, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 614.

⁶⁰⁰ L'emploi du terme de « noyau » nous renvoie par ailleurs aux réflexions de Giorgio Agamben pour qui « l'enjambement dévore le vers, réduit aux seuls éléments essentiels qui permettent d'en attester la présence – à son noyau essentiel » (*Idée de la prose*, op. cit., p. 22).

⁶⁰¹ Chappuis, Pierre, Buchs, Arnaud, « La présence et l'instant », in *Europe*, n° 1017-1018 / Janvier-Février 2014, p. 292.

Le second point essentiel touche aux tensions entre les allures graphiques de la fragmentation ou de la compacité textuelles, ainsi qu'aux idées de la prose ou du vers qui sont propres à l'auteur. Le trouble est généralisé car il tient aux discordances entre jonctions ou disjonctions syntagmatiques d'une part, et resserrements et disjonctions graphiques d'autre part. C'est la raison pour laquelle la notion d'enjambée nous semble majeure : elle permet d'insister sur la mise en concurrence des ponctèmes du point, du point-virgule, du tiret simple, du point suspensif et du blanc aux frontières externes et aux frontières internes⁶⁰² de l'unité textuelle. À tous les paliers textuels que sont le mot, le syntagme, l'énoncé blanchi, ces ponctèmes configurent la démultiplication des tensions entre continuation et disjonction, mettant en œuvre des soubresauts, des écarts et des enjambées poétiques dont les effets consistent en suspens, déversions phrastiques ou embranchements multiples dans la verticalité du déploiement textuel. Or, ces effets de soubresauts, qui sont pour partie distincts des allures graphiques du poème, sont présents aussi bien dans les poèmes en vers que dans ceux polarisés par la prose. Pour autant, le poète distingue les qualités du soubresaut, de l'écart moindre à l'enjambée flagrante afin de départager la prose du vers, non pas tant en termes d'allures graphiques qu'en termes de régimes, de « registres⁶⁰³ » : de là naît, selon nous, le caractère absolument labile des rapports vers/prose dans l'œuvre de l'auteur. D'un côté, la polarité de la prose consiste à contredire le discours linéaire, mais relève d'un régime textuel tendant à assouplir les écarts, à les embrasser dans une certaine « ampleur⁶⁰⁴ » textuelle, dans l'idée de la discontinuation temporelle (les écarts devenant « distances intérieures⁶⁰⁵ ») et selon une plus grande porosité à l'évocation de soi. Sur l'autre pôle, le « régime » des vers privilégie l'extrême fragmentation discursive, le déploiement en « pointillés », de « ricochets de mots »⁶⁰⁶ ou de syntagmes, le déliement et l'autonomisation des énoncés, l'attrait ou la répulsion magnétique⁶⁰⁷. Ce « régime » du vers a trait à la volonté de prendre « le temps à revers⁶⁰⁸ » et il est tout particulièrement « impropre à l'épanchement⁶⁰⁹ » de soi.

La concurrence vers/prose est donc irréductible à une approche graphique, syntagmatique, énonciative, et elle déborde la question de l'hybridation formelle : elle relève

⁶⁰² Le ponctème blanc aux frontières internes concerne les bandes de rubans binaires, et les énoncés disséminés sur une ligne dans « *Une explosion de givre* » (*Éboulis*).

⁶⁰³ Chappuis, Pierre, Buchs, Arnaud, « *La présence et l'instant* », in *Europe*, n°1017-1018 / Janvier-Février 2014, p. 292.

⁶⁰⁴ *Le Biais des mots*, op.cit., « *Les registres de la prose* », p. 99.

⁶⁰⁵ *Ibidem*.

⁶⁰⁶ *Le Biais des mots*, op.cit., « *Comme un caillou dans le creux de la main* », p. 95.

⁶⁰⁷ Qui est d'ordre strophique dans les poèmes en vers brefs, ou de l'ordre de la compacité et du vide dans les textualités plutôt polarisées par la prose.

⁶⁰⁸ *Le Biais des mots*, op.cit., « *Les registres de la prose* », p. 99.

⁶⁰⁹ Pierre Chappuis, Laugier, Emmanuel, *Le Matricule des anges*, op.cit.

de négociations et de tensions complexes tenant aux représentations personnelles de l'auteur relatives aux vers et à la prose. Inéluctables, les effets de concurrence se démultiplient donc, embrassant ces deux points de fuite que sont la labilité poétique et la labilité lyrique. Ainsi avons-nous systématiquement croisé les notions de vers, prose, verset, les recherches linguistiques sur le rôle des ponctèmes, et les considérations de l'auteur sur l'imaginaire de la prose et des vers. Dans cette perspective, retrouvons le propos de J. Sacré, expliquant que :

La question de la différence entre prose et vers, une différence qui tend à s'effacer dès qu'on la pense un peu, n'est pas pertinente (faudra-t-il le répéter longtemps ?) pour essayer de préciser ce qu'est la poésie.⁶¹⁰

Si la démarcation vers/prose tend à se troubler dans l'œuvre chappuisienne, c'est justement parce qu'elle interroge la poésie, l'idée d'une poésie vive qui nécessairement ne se laisse pas plus prendre « dans une forme⁶¹¹ » textuelle que dans des principes théoriques.

Conclusion de la deuxième partie

La poésie chappuisienne refuse de se laisser prendre, parce que la vie est du côté de l'enjambée, de la « déchirure autant dans la réalité environnante que dans la conscience » qui toujours se projette, se hasarde « repren[ant] son cours comme si de rien n'était » ou bien se « retrouv[ant] peut-être tout ailleurs. »⁶¹², et aussi parce que l'éveil poétique procède de toute forme de décalage, d'« absence et [de] ressourcement, [de] vide (tel celui qui ponctue chacune de nos respirations) où tout reprend vie nouvellement, à chaque instant ?⁶¹³ ».

Pour Pierre Chappuis, la poésie réside dans cet écart vibratoire de l'éveil : le poème ne doit pas se laisser prendre dans une circonstance particulière qui abolirait tout à la fois la labilité des choses du monde, le fonctionnement de la conscience poétique, et la chance de pouvoir éveiller le lecteur, de le conduire vers une réalité ordinaire, à la fois même et autre. Partant, l'auteur oblitère ce que l'événement, ce que les circonstances ayant donné naissance au poème pourraient avoir de singulier : ce qui est singulier, c'est précisément la capacité poétique de renvoyer à d'autres choses. À cet effet, le texte désigne, caractérise, rend le lecteur à la sensation troublante d'un remuement spatio-temporel, d'un souffle d'étendue en pointant dans le vide. Quand il nomme le motif qui a éveillé la conscience poétique, l'auteur souvent l'associe à d'autres phénomènes spatio-temporels, à d'autres choses labiles, par le biais de l'alternative des substantifs du titre par exemple. Le poème ne s'enferme pas dans

⁶¹⁰ Sacré, James, *Broussailles de prose et de vers : où se trouve pris le mot paysage*. Bussy-le-Repos : L'Obsidiane, Collection Vif d'enclume, 4, 2006, p. 13. Cf. *supra*, Introduction de la page 468.

⁶¹¹ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, « Donner de l'informe », p. 80.

⁶¹² *Le Biais des mots*, *op.cit.*, « Écart, enjambement », p. 92.

⁶¹³ *Décalages*, *op.cit.*, [n.p.] dernière page avant la Table des matières du recueil.

une image mimétique de la réalité : s'il vise la réalité, ce n'est pas pour son univocité mais pour les troubles apparences qu'elle traverse, fugacement, inopinément, c'est, en substance, parce qu'elle se dégage toujours du monde selon un processus d'« *imagement*⁶¹⁴ » (Bailly) complexe. De cette manière, la labilité poïétique consiste à « se retourner contre les vieilles questions du réalisme et du nominalisme⁶¹⁵ », à ne plus simplement prendre les mots pour des choses⁶¹⁶ (Meschonnic). C'est le travail sur la figure qui permet l'ajustement poétique au réel, mais non sa subordination : l'image poétique relève du ricochet par rapport à la réalité, elle s'en nourrit, s'en détache, s'y enlance, la projette en avant d'elle-même, tendue entre le même et l'autre ; elle est un appel, un éveil, une traversée, qui toujours se reconduit, réarticulant le passé et l'à-venir. Corollairement, le poème ne se laisse pas plus prendre dans la linéarité discursive que dans l'unicité d'un déploiement logico-discursif : l'écart et l'oscillation ressortissent aux intermittences du sujet, que manifestent les ponctèmes du blanc, du point de latence, du point ou des tirets longs. Par ailleurs, les « distances intérieures⁶¹⁷ » ou les surimpressions mémorielles se donnent à voir dans le jeu des insertions parenthétiques, comme dans le dédoublement discursif qui fonde l'articulation des unités textuelles. À tous égards, l'allure des poèmes chappuisiens est, graphiquement, discursivement, labile : elle ne prend pas prise mais reste « en prise directe » avec une activité, un travail qui est celui d'une conscience à l'œuvre dans les mots et dans le « champ de la page blanche »⁶¹⁸.

Ce travail poïétique est « vivant⁶¹⁹ » (Thélot), il est « subjectivation⁶²⁰ » (Meschonnic), il est, du côté de la vie tout autant que du côté de la parole poétique, une manière de « [d]iscontinuité, mais prise dans un mouvement ; rupture et effacement de la rupture⁶²¹ ». En substance, l'incommensurable verticalité ouverte par l'écart est le mouvement par le biais duquel le texte se retourne sur le désir de se perdre dans le champ continu de la poésie : « un arrêt, un blanc de sens particip[e]nt de quelque chose de plus vaste⁶²² », note Pierre Chappuis. L'écart fonctionne comme la boucle de Moebius, ce ruban sans fin n'ayant ni intérieur ni

⁶¹⁴ Bailly, Jean-Christophe, *L'imagement*, *op.cit.*,

⁶¹⁵ Meschonnic, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, *op.cit.*, p. 371.

⁶¹⁶ *Ibidem*, p. 452.

⁶¹⁷ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *Des écarts, des vides* », p. 120 : « « Tel le poème que le paysage. Épinglés sur la page, le vers, la phrase n'ont rien perdu de leur élasticité. Échos, distances intérieures sont prêts à reprendre vie. » ».

⁶¹⁸ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *En prise directe* », p. 70.

⁶¹⁹ Thélot, Jérôme, *Le Travail vivant de la poésie*, Paris : Les Belles Lettres, collection « encre marine », 2013.

⁶²⁰ Meschonnic, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, *op.cit.*, p. 129.

⁶²¹ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « *Discontinuité* », p. 47.

⁶²² *Le Biais des mots*, *op.cit.*, « *Des vides* », p. 67.

extérieur : la faille textuelle rêve⁶²³ l'espace illimité, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la poésie. Les décalages sont les nœuds cinétiques de la « Quête répercutée de l'Un » promis par la poésie⁶²⁴, toujours en avant d'elle-même :

[...] fragmentation – chaque partie a sa vie propre, d'où sourd l'appétit d'un tout ; discours qui ne va pas en ligne droite, mais d'une manière ou d'une autre, enfoui, refait surface.⁶²⁵

Rompant la ligne du discours aussi bien que la ligne mélodique du chant, les écarts textuels configurent un allant poétique, toujours ouvert à « divers parcours, à des associations inattendues », des décalages qui sont autant d'« écho[s] au travail d'élaboration »⁶²⁶ textuel. Ils miroitent obscurément des liens subjacents entre les mots, les images, les désirs, les pensées du poète. Incommensurable, démesuré, l'écart, graphique ou discursif, est un appel au lecteur, à sa responsabilité à « endosser [...] une pleine insécurité, démuné face à ce qui ne se laissera pas saisir, [à] n'attendre rien d'autre entre les mots qu'un espace laissé vacant »⁶²⁷. Au niveau de l'œuvre de Pierre Chappuis, l'« activité du poème » engage un rythme du continu et du discontinu⁶²⁸ qui « transforme par là le "je" du lecteur⁶²⁹ » (Meschonnic) : l'approche stylistique de la labilité mène donc inmanquablement vers des interrogations poétiques.

⁶²³ Pierre Chappuis aime citer cette phrase de Paul Éluard : « On rêve sur un poème comme on rêve sur un être » (par exemple dans *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 124).

⁶²⁴ *De l'un à l'autre*, *op.cit.*, p. 99.

⁶²⁵ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Discontinuité », p. 47.

⁶²⁶ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op. cit.*, p. 109.

⁶²⁷ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 50.

⁶²⁸ Meschonnic, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, *op. cit.*, p. 225. Rappelons que notre perspective n'est ni anthropologique, ni historique et que nous restreignons la pensée de Meschonnic pour l'ancrer dans la relation entre un sujet, un poème et la discontinuité de l'existence.

⁶²⁹ Meschonnic, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, *op. cit.*, p. 192.

Troisième partie

Labilités de l'allégement poétique

« ne pas oublier combien écrire a intensifié vivre, et inversement. »

(A. Emaz)¹

Introduction

Le versant poétique de l'œuvre de Pierre Chappuis intéresse une « conception de la poésie où le travail d'écrire et le mode de vie, la façon de se tenir dans la vie, devaient être indissociablement liés.² » (P. Jaccottet) afin d'« instaurer une manière d'être.³ ». Cette conception recouvre la labilité d'un renversement car l'allègement poétique visé par l'auteur romand procède d'un double défaut d'assise : le désarroi et la « tache aveugle du lyrisme⁴ ».

Par renversement, nous spécifions moins une thématique et une esthétique, étudiées par R. Lefort au sujet de Bernard Vargaftig⁵, qu'une approche et une exigence globales touchant à l'existence aussi bien qu'à la poésie, dans le sillage du « lyrisme critique » de J.-M. Maulpoix⁶. Ce processus de renversement inhérent à l'épreuve poétique n'est pas dialectique, il consiste à « retourner l'obscurité en jour et le désespoir en espérance » en éprouvant les limites humaines, qu'elles soient physiques, comme la mort, morales ou liées au langage (J.-P. Richard⁷). En revanche, un tel processus suppose, R. Lefort a insisté sur ce point⁸, de faire retour sur certaines notions, dont celle de poétique. Pour J.-C. Pinson, la poétique implique la recherche d'une « naïveté seconde », « gagnée à contre-courant du nihilisme », elle définit une pratique de la poésie débouchant sur une « mise en forme de l'éthos, de l'être au monde »⁹. Mais les notions de lyrisme et de négativité de la poétique moderne¹⁰ supposent aussi d'être réinvesties : selon J.-M. Maulpoix, le renversement lyrique relève de la réflexivité

¹ Emaz, Antoine, *D'écrire, un peu*. Baume-les-Dames, Encrages & Co, 2018, n.p. Pierre Chappuis a écrit sur A. Emaz (notamment dans *Tracés d'incertitude*, op.cit., « L'expression la plus sobre (2001) », pp. 305-308) et ce dernier écrit à plusieurs reprises au Neuchâtelois pour en évoquer ses lectures. La Bibliothèque Publique et Universitaire de Neuchâtel conserve certaines de ces lettres.

² Jaccottet, Philippe, *Truinas le 21 avril 2001*. Genève : La Dogana, 2004, p. 25.

³ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « Manière d'être », p. 17.

⁴ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., p. 141.

⁵ Lefort, Régis, *Bernard Vargaftig. Esthétique du renversement*. Leiden : Brill / Rodopi, Collection monographique Rodopi en littérature française contemporaine, volume 57, 2019.

⁶ Maulpoix, Jean-Michel, *Pour un lyrisme critique*. Paris, José Corti, « En lisant, en écrivant », 2009, p. 14.

⁷ Richard, Jean-Pierre, *Onze Études sur la poésie moderne*, op. cit., « Philippe Jaccottet », pp. 328.

⁸ Lefort, Régis, *Bernard Vargaftig. Esthétique du renversement*, op. cit., p. 2.

⁹ Pinson, Jean-Claude, *Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*. Paris : Champ Vallon, 2002, respectivement pages 22 et 24. Le raisonnement de l'auteur naît de la théorie de Giacomo Leopardi (1798-1837) pour qui la poésie implique d'abord un effort de désillusion induisant paradoxalement un renversement positif car, note le poète italien, la poésie « contribue, comme l'illusion seconde construite sur les cendres de nos illusions premières, à tonifier l'existence. Illusion qui cependant n'est pas mensonge, car elle est d'autant plus efficace à ranimer l'enthousiasme dans l'âme du lecteur que les « œuvres de génie » savent dire avec force la « nullité des choses ». » (À la page 101, J.-C. Pinson cite la *Théorie des arts et des lettres*).

¹⁰ Notion fortement marquée par l'approche blanchotienne aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale.

critique, la poésie « se retourn[ant] avec anxiété sur elle-même pour accuser ses leurres et ses limites¹¹ » ; pour Pierre Chappuis, le mouvement de retournement est plus général et plus complexe¹² : « L'envers du lyrisme, par la négative, se retrouve lyrisme¹³ ». Sur un plan phénoménologique, un tel mouvement de renversement nous rapporte à une définition du poétique comme mode d'exister, comme expérience d'ouverture au monde, dans la distance impliquée par le langage¹⁴, et qui est « indistinctement épreuve de la séparation ou de l'exil ontologique et tentative de la dépasser¹⁵ » (R. Barbaras). De fait, pour le poète, écrire « marque une distance », mais « toujours, en voulant l'effacer », écrire naît de la « déchirure », et est « l'acte même de la conscience portée à s'abîmer, à brûler ce qui la sépare de son objet. »¹⁶. Partant, la poétique comme esthétique du sensible et comme engagement dans le travail d'écriture s'articulent étroitement, et de même la *poiésis* et la *praxis*¹⁷, puisque l'écriture vise à s'« enraciner chaque fois davantage dans ce monde¹⁸ ». En somme, le renversement est le geste poétique central : d'une part le poème est le « lieu maximum du rapport entre la vie et le langage, transformant l'un par l'autre¹⁹ » (H. Meschonnic) et d'autre part, le retournement engage « une éthique profonde », « une manière d'être, de se conduire en profondeur, une attitude plénière face au réel ». Le renversement confère à la poésie de l'auteur sa « tenue » sa « conduite intégrale », c'est-à-dire l'une de ses « formes majeures » (R. Juarroz²⁰).

¹¹ Maulpoix, Jean-Michel, *Pour un lyrisme critique*, op. cit., p. 14.

¹² Pierre Chappuis n'entrevoit pas le lyrisme comme une tension critique amenant le poème « à se prolonger en sa critique ou en son commentaire » et, s'il est bien question parfois de la capacité du poème à faire retour sur son origine », ce n'est pas nécessairement sur son « geste d'encre » (J.-M. Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, op. cit., p. 44), mais sur l'écrire en un sens que nous précisons en 3.2.3.

¹³ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit, p. 143.

¹⁴ C'est ce que note Pierre Chappuis dans « *La preuve par le vide* » (dans *La preuve par le vide* ». Paris : José Corti, 1992, p. 83) : La poésie ne fait pas toucher les choses qu'elle nomme mais simplement les mots. [...] Elle attise un désir qu'elle ne peut pas combler, dont le sens même fait défaut. ».

¹⁵ Barbaras, Renaud, *Métaphysique du sentiment*. Paris : Cerf, Passages, 2016. La séparation du monde, dont la présence est absence, dont la profondeur est irréductible (nous renvoyons sur ce point à la première partie) engage ce que la philosophe désigne comme sentiment du monde.

¹⁶ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Écrire », p. 98.

¹⁷ Dans l'article « *Praxis* du geste : du bâtir à l'agir » (in *Les Gestes du poème*, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2015, publiés par Caroline Andriot-Saillant et Thierry Roger. Publications numériques du CÉRÉDI, "Actes de colloques et journées d'étude", n° 17, 2016), Caroline Andriot-Saillant reconsidère la distinction posée par Aristote (dans l'*Éthique à Nicomaque*) entre la *praxis* qui est à elle-même sa propre fin, le bien agir étant l'enjeu même de l'action, tandis que la *poiésis* tend vers un but qui lui est extérieur.

¹⁸ *Muettes émergences, proses*, op.cit, p. 70. Pierre Chappuis reprend le propos du peintre et graveur Pierre Soulages.

¹⁹ Serge Martin, « Henri Meschonnic. Le rythme du poème dans la vie et la pensée (première partie) », in *Le français aujourd'hui*, vol. 137, n° 2, 2002, p. 127.

²⁰ Juarroz, Roberto, *Poésie et création : dialogues avec Guillermo Boido*, op. cit., p. 53.

Du désarroi à la poétique de l'allègement

La négativité, l'exil affrontés par la poésie n'impliquent pas seulement la perte des dieux et la perte de Dieu : « Pèse aujourd'hui encore, de surcroît, la déclaration d'Adorno sur l'impossibilité d'écrire des poèmes après Auschwitz [...] »²¹, affirme le poète. Il y a d'un côté « l'importance » et de l'autre, « la vanité, à tout jamais » d'écrire²². Les doutes portent aussi sur le langage, sur la possibilité pour le poète de renvoyer à l'unicité des choses du monde²³, ainsi que sur une éventuelle intersubjectivité communicationnelle de la poésie. Enfin, l'inquiétude concerne le sens même de l'existence : Pierre Chappuis prétend « donner à vivre »²⁴, non pas en promettant « un plus profond espoir »²⁵ (Blanchot), mais en exigeant un mouvement de renversement. Celui-ci consiste à « travailler, même dans les moindres circonstances, à se délivrer d'un tel désarroi »²⁶, ou tout au moins à ne pas « ajouter plaintes et soupirs accablants » aux « maux, à la misère, à l'injustice »²⁷ éprouvés par d'autres. Comme ce n'est pas non plus de l'énergie du désespoir que se nourrit la poétique chappuisienne, il nous faut préciser d'abord à quels manques²⁸ l'auteur cherche à répondre.

Premièrement, la démarche poétique est à situer du côté de l'expérience de l'absurde telle que décrite par Albert Camus. Dans la note justement intitulée « *Absurde* »²⁹, le poète fait état du défaut de sens du monde tout autant que de l'« élan » qui en résulte : le « désespoir d'une réponse refusée » (Jabès cité par Chappuis³⁰) est le fondement d'un « redressement à la verticale »³¹ qui ne vise pas tant, lucidité et sens de la responsabilité poétique obligent, à

²¹ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 35.

²² *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, *op.cit.*, « L'acte d'écrire » (à partir du tableau de Q. Metsys, Portrait d'Érasme), p. 11.

²³ La question est par exemple posée par A. Badiou dans *Que pense le poème ?* (Caen : Nous, 2016, p. 96 notamment) qui considère que le poète, quel que soit son talent, ne peut nommer la chose sans renvoyer à l'Idée de la chose et que, s'il tente vainement d'accéder à la singularité de la chose, son tourment fonde précisément sa légitimité de poète.

²⁴ Dans la note intitulée « *Galeux* » (*La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 21), Pierre Chappuis considère que les écrivains, les artistes sont « ceux dont la tâche est de donner à vivre ».

²⁵ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969, pp. 46-47.

²⁶ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « *Vide* », p. 96.

²⁷ Dans *La Preuve par le vide*. *Ibidem*, « *Devoir de sérénité* », p. 123 et dans *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *Kaléidoscope* », p. 65. En ce sens, la poétique de Pierre Chappuis se rapproche des réflexions de son contemporain Philippe Jaccottet dans *La seconde semaison. Carnets 1980-1994 (Œuvres, op. cit.)*, p. 975 : « J'ai pensé à Chalamov qui, revenu du dernier cercle de l'enfer, celui du « permafrost », du gel éternel, n'a qu'une idée : récrire des poèmes. Cela devrait balayer nos scrupules. L'homme rescapé du pire a besoin de la parole la plus claire. Ne pas oublier cela. »

²⁸ Le terme de manque revient régulièrement dans les notes d'essais, comme dans « *Vide, manque* », dans *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 41.

²⁹ *La Preuve par le vide*. *Ibidem*, « *Absurde* », p. 29.

³⁰ *La Preuve par le vide*. *Ibidem*, « *Vide* », p. 96.

³¹ *Dans la lumière sourde de ce jardin*, *op.cit.*, « *À terme peut-être* », pp. 43-45.

résoudre l'abyssale question³² qu'à la « glisser*» sans l'ignorer, de la même manière que l'oiseau dominant le vide³³. Lorsque l'auteur assigne à la poésie un « devoir de sérénité³⁴», il rejoint le « devoir d'être heureux³⁵» posé par A. Camus. Ce devoir est indistinct de l'accomplissement du « métier d'homme », de la « gloire » propre au métier de vivre, et qui est d'aimer démesurément les choses du monde (Camus³⁶). Quand par ailleurs domine le désarroi, il revient à l'écrivain de vivre et témoigner de « l'orgueil » de la condition humaine, de faire partager, de donner à vivre la saveur de l'existence, sa « grandeur dans sa simplicité »³⁷. C'est ce que Pierre Chappuis affirme, à sa façon, dans *Le Biais des mots* :

Dans toute société, il faudra des hommes pour nous apprendre à aiguïser nos sens, à respirer, aimer avec notre corps, entrer dans des moments de plénitude, affranchis des multiples contraintes qui pèsent sur nous, soudain ravivés, comme absents mais en réalité rendus véritablement à nous-mêmes.³⁸

Mais le principe mis en évidence ne vaut que si nous y adjoignons une remarque, qui permet aussi de justifier de la pertinence de l'idée de labilité poétique, préférée au concept d'ontologie. Dans les notes des essais, ou encore dans la prose « *Clair-obscur* » par exemple³⁹, le poète sonde ce devoir d'allègement pour mettre en évidence une coupable tentation, celle du repli⁴⁰, ou pour s'accuser d'« aveuglement volontaire⁴¹».

Dans le double sillage d'A. Camus ou de P. Reverdy, la labilité de la poétique chappuisienne est travaillée à la fois par l'expérience du « désespérant besoin de plénitude » de l'homme, et par la « [v]ertigineuse obsession de la joie⁴²». Cette expérience creuse en l'homme « un manque, un vide que rien de palpable et de définissable au monde n'est à même

³² *La Preuve par le vide. Ibidem*, « *Absurde* », p. 29 : « La qualité des réponses n'importe (nous serons toujours floués) » note d'abord Pierre Chappuis avant d'ajouter qu'il s'agit pourtant « bien que soit refermé l'abîme. ». Nous ne retenons pas cette dernière partie de la phrase que la note « *Profondeur* » (*Ibidem*, p. 131) semble infléchir, comme le montre la citation suivante.

³³ *La Preuve par le vide. Ibidem*, « *Profondeur* », p. 131, « *Approfondir*, entretenir avec autrui – êtres et choses – de *profondes* relations, descendre assez *profondément* en soi : aller à l'essentiel. / Oui, mais glisser à la surface, crainte de *s'enfoncer*, de s'appesantir ou de s'embourber ? n'offrir, ne rencontrer qu'une résistance moindre ? / C'est le vol de l'oiseau dominant – sans l'ignorer – l'abîme. »

³⁴ Chappuis, Pierre. *La Preuve par le vide*. Paris : Corti, 1992, « *Devoir de sérénité* », p. 123 ;

³⁵ Camus, Albert, *Noces suivi de L'été*. Paris : Gallimard, Folio, 1959, « *Noces à Tipasa* », p. 20.

³⁶ Le narrateur de « *Noces à Tipasa* » apprend la « difficile science de vivre », la « joie de vivre » de tout son corps avant de témoigner, par l'œuvre d'art (*op.cit.*, pp. 16-17).

³⁷ *Ibidem*, p. 16.

³⁸ *Le Biais des mots, op.cit.*, II, « *Parler dans le vide* », p. 29.

³⁹ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole, op.cit.*, pp. 39-41. L'évocation du philosophe du tableau de Rembrandt met en évidence la tentation d'un retrait, d'un désengagement : le vieil homme se délivre du « métier de vivre ».

⁴⁰ Dans *Le Biais des mots* (Paris : José Corti, 1999, p. 30), Pierre Chappuis s'interroge : « Suffit-il de croire que la poésie, que toute poésie – thrène ou cri de révolte aussi bien que jeu apparemment futile – n'a d'autre vocation que de rendre le monde plus habitable ? »

⁴¹ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Kaléidoscope* », p. 65 : « devoir de sérénité invoqué ou non, ramener le monde à un kaléidoscope ne relève-t-il pas de l'inconscience ? ».

⁴² *Le Noir de l'été, op.cit.*, p. 27.

de combler »⁴³ (Reverdy) ; elle sous-tend le « besoin de poésie⁴⁴ » (Chappuis), besoin qui n'est que l'aversion d'un « amour démesuré de la vie⁴⁵ » (Reverdy), d'un « amour immodéré du monde, de toutes choses⁴⁶ » (Chappuis). Cette polarisation poétique n'est pas subsumée par une logique dialectique, elle ne vise pas à résorber les aspirations humaines qui trouvent cependant dans la poésie un point de convergence aussi bien qu'un point de fuite. Néanmoins, au cœur de cette tension se loge l'« [e]xigence première » d'une *Critique de la poésie*. L'auteur romand se réfère à P. Éluard⁴⁷ pour insister sur la nécessité d'une critique préalable pour juger de la « valeur » et du « poids des mots »⁴⁸. D'une certaine manière, la mise en cause de la poésie participe de sa légitimation : être lucide face à l'impuissance de la poésie à changer le monde conforte l'aspiration à faire « [c]ontrepoids⁴⁹ » au désarroi. Reste à examiner l'articulation entre le renversement poétique et le vœu de rendre le monde plus habitable.

Le deuxième point nous mène à distinguer la verticalité poétique de Pierre Chappuis de celle de René Char à laquelle l'auteur renvoie dans « *Pacte renouvelé*⁵⁰ » par exemple. Pour ce dernier la poésie « domine l'absurde⁵¹ », exhausse le poète, tandis que pour le premier l'allègement et l'ouverture forment des échappées labiles que la poésie ne doit pas sublimer. En d'autres termes, ceux de J. Dupin, l'expérience poétique, « sans mesure, excédante », ne « comble pas mais au contraire approfondit toujours davantage le manque et le tourment qui la suscitent » :

Le poète n'est pas un homme moins minuscule, moins indigent et moins absurde que les autres hommes. Mais sa violence, sa faiblesse et son incohérence ont le pouvoir de s'insérer dans l'opération poétique et, par un retournement fondamental, qui le consume sans le grandir, de renouveler le pacte fragile qui maintient l'homme ouvert dans sa division, et lui rend le monde habitable.⁵²

⁴³ Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II, op.cit.*, « Le livre de mon bord », p. 671.

⁴⁴ *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole, op.cit.*, « Le besoin de poésie », pp. 14-15.

⁴⁵ Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II, op.cit.*, « Pour en finir avec la poésie », pp. 1205-1207.

⁴⁶ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « La rumeur de toutes choses », p. 59.

⁴⁷ L'auteur mentionne deux dates pour *Critique de la poésie*, 1931 et 1944 : la première renvoie au titre du poème en épilogue de *La Vie immédiate*, la seconde au recueil *Au rendez-vous allemand*. Citons une phrase de ce poème : « Je crache à la face de l'homme plus petit que nature / Qui à tous mes poèmes ne préfère pas cette Critique de la poésie. »

⁴⁸ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures, op.cit.*, p. 27.

⁴⁹ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « Contrepoids », pp. 121-122. Le poète évoque la création par Debussy de la *Sonate pour flûte, alto et harpe* au cours de la Première Guerre Mondiale. Mais dans la note suivante (« *Oisiveté* », *Ibidem*), l'allègement personnel, au cœur du paysage, est interrogé comme une forme d'oisiveté, de « mépris des souffrances et de la misère qui règnent dans le monde. ». Cet exemple d'incertitude est tout à fait caractéristique de la labilité poétique.

⁵⁰ Dans *La Rumeur de toutes choses (op.cit., p. 95)*, Pierre Chappuis se réfère à R. Char en ces termes : « Verticalité et redressement pour définir la poésie de René Char. »

⁵¹ Char, René, *Œuvres complètes, op.cit.*, « Fenêtres dormantes et porte sur le toit », p. 608 : « La poésie domine l'absurde. Elle est l'absurde suprême : la cruche élevée à la hauteur de la bouche amoureuse emplissant celle-ci de désir et de soif, de distance et d'abandon. »

⁵² Dupin, Jacques. *Le corps clairvoyant, 1963-1982*. Paris : Gallimard, Poésie/ Gallimard, 1999, « *Moraines* », p. 153.

Plus modestement encore, pour le poète neuchâtelais, la poésie est ce sans quoi l'existence, « désorientée », « n'aurait plus de sens »⁵³. Presque sereinement, « chaque poème manque son but, reporte l'espoir sur un autre poème »⁵⁴, reconduit le désir, l'amour de la poésie. À cet égard, il semble bien que la labilité implique une autre propension au renversement poétique : la poésie de Pierre Chappuis paraît souvent se tenir « si près de la vie, [et] tellement nourrie d'elle, qu'elle n'aspire[rait] au fond qu'à s'effacer toute devant elle.⁵⁵» (Maulpoix). Il sera donc question d'une circulation entre dessaisissement et ressaisissement dans la vie au profit du travail poétique, et inversement. De la vie à la poésie, les échanges sont configurés par la conscience d'un exil, mais aussi par l'affirmation d'une réjouissance « à portée de voix⁵⁶», et par l'assurance de favorables échappées à l'aplomb de la banalité. D'évidence, l'ensemble des problématiques soulevées par l'approche poétique converge vers la notion du lyrisme.

La « tache aveugle du lyrisme⁵⁷ » (Chappuis) et le « travail vivant » du poème (J. Thélot⁵⁸)

Les propos de l'auteur, ainsi que l'étude de N. Manning sur la sincérité dans la poésie moderne⁵⁹, finissent de nous convaincre de ce que le lyrisme doit être une notion heuristique dessinant à la fois les contours de notre champ d'investigation et les conceptions du poète neuchâtelais. Pour celui-ci, le lyrisme suppose un point « aveugle » et subjacent, un « foyer » de « contradiction intime où se rencontrent des voies et dérivations irréconciliables »⁶⁰. La labilité poétique associée au lyrisme recouvre des tensions qu'il nous faudra éclairer, mais en évitant un triple écueil. Le premier serait de méconnaître l'importance de ces tensions pour l'auteur ; le second, d'atténuer ou, pire encore, de vouloir résoudre l'acuité des dissonances alléguées par les réflexions auctoriales ; le troisième, de rester confiné entre des dénégations déclinées de manière paradigmatique. Dans ces conditions, il s'avère nécessaire de distinguer en quoi ce point aveugle du lyrisme constitue le cœur articulatoire de la poétique chappuisienne. Pour ce faire, nous faisons nôtre l'expression proposée par Jérôme Thélot, le

⁵³ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « Habiter en poète », p. 63 (à partir du recueil *la Vita d'un uomo* de Giuseppe Ungaretti, 1888-1970).

⁵⁴ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Sérénité », p. 68. L'adverbe qui initie notre phrase fait écho au titre de la note citée.

⁵⁵ Maulpoix, Jean-Michel, *Pour un lyrisme critique, op. cit.*, p. 41.

⁵⁶ Pour reprendre à la fois le titre d'un recueil, et d'un poème dans *À portée de la voix, op.cit.*.

⁵⁷ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 141.

⁵⁸ Thélot, Jérôme, *Le Travail vivant de la poésie*, Paris : Les Belles Lettres, collection « encre marine », 2013.

⁵⁹ Dans *Rhétorique de la sincérité. La poésie moderne en quête d'un langage vrai* (Paris : Honoré Champion, 2013), Nicholas Manning reprend la perspective ouverte par R. Barthes dans *Critique et vérité*, et se propose de faire de la notion de sincérité un outil d'exploration (p. 37 puis p. 443) des conditions du discours de sincérité.

⁶⁰ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 141.

« travail vivant de la poésie », et empruntons, pour partie, la perspective qu'il a érigée sous ce titre.

S'inscrivant dans le sillage de *Résistance de la poésie*⁶¹ de Jean-Luc Nancy⁶², l'auteur pense le travail poétique comme un « effort renversant⁶³ » de résistance aux représentations du monde⁶⁴, à la littérature (comprise comme « emprise de la langue »⁶⁵) afin de rendre habitable une « différence originaire entre monde et vie⁶⁶ ». J. Thélot développe l'idée d'une éthique infinie et « paradoxale ». Il situe le travail poétique du côté de l'ontologie, de l'être, et dans le cadre d'un certain effort d'« indifférence au jour, à l'accident », en vue d'opérer un « ressaisissement de la vie par elle-même, une reprise par la vie de son propre absolu. »⁶⁷. Cette verticalité transcendante faisant problème au regard de l'œuvre chappuisienne, il nous faut nous en démarquer⁶⁸. Nous envisagerons donc le « travail vivant » du poème en déplaçant le positionnement conceptuel. L'essayiste conçoit ce travail comme étant l'« identique de ce à quoi le poème doit sa possibilité et de ce dont il est chargé⁶⁹ », cette charge recouvrant l'émotion et les forces créatrices de l'individu. En lieu et place d'une identité, nous alléguons un miroitement diffractant et complexe, fondé notamment sur le travail de l'insu tel que mis en évidence par P. Sauvanet⁷⁰. L'inflexion permet de conserver l'idée d'une « *praxis* vivante⁷¹ », dont l'intérêt est double au regard de notre propre démarche.

Premièrement, elle permet de penser que le travail d'écriture, et c'est l'une des acceptions du terme de poétique, engage pour l'auteur une expérience multidirectionnelle constituant l'un des pôles de la « tache aveugle du lyrisme ». Travaillant dans les mots, le

⁶¹ Nancy, Jean-Luc, *Résistance de la poésie*. Bordeaux : William Blake & Co, 1997.

⁶² J.-L. Nancy définit ainsi le travail particulier de la poésie : elle *fait avec* « le difficile » (*Ibidem*, p. 10), le difficile étant pour l'auteur « ce qui ne se laisse pas faire » c'est-à-dire la possibilité de dire ce qui est « élevé » et « touchant ». Cette conception du difficile ne correspond pas pleinement à la poésie de Pierre Chappuis, néanmoins l'idée de faire *avec* et *grâce* à la difficulté reste pertinente.

⁶³ Thélot, Jérôme, *Le Travail vivant de la poésie*, *op. cit.*, p. 95.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 11. À cet égard, notons que Pierre Chappuis évoque bien l'idée d'une « lutte » contre l'« usure » des mots dans *Battre le briquet*, *op. cit.*, 2018, p. 98.

⁶⁵ *Ibidem*, respectivement pages 14 et 30.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 95.

⁶⁷ *Ibidem*, pages 22 à 30.

⁶⁸ De même, nous nous éloignons de l'idée que « les mots, dans un poème, et plus encore dans le travail dont un poème est le résultat, réfèrent davantage à une résonance intérieure qu'à un objet du monde » (*Ibidem*, p. 92). De manière plus générale, la binarité entre référentialité et clôture textualiste est réductrice par rapport à l'œuvre de Pierre Chappuis. Il est plus pertinent de penser une circulation instable (du côté de l'auteur et du lecteur) entre la mise en évidence des qualités (réelles et subjectives) du signifiant et le vœu de pointer vers la concrétude des choses du monde.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 13.

⁷⁰ Sauvanet, Pierre, *L'Insu. Une pensée en suspens*. Paris : Arléa, 2011. Pour ne pas compliquer inutilement la présentation de la démarche que nous construisons, nous préciserons à mesure, et souvent en note, les usages et les enjeux de la notion à laquelle P. Sauvanet a réfléchi sans prétendre en faire un concept. Pour cette raison, l'acception du terme reste relativement claire, nécessitant seulement, ici ou là, quelques précisions pour déjouer d'éventuels contresens.

⁷¹ Thélot, Jérôme, *Le Travail vivant de la poésie*, *op. cit.*, p. 118.

poète est travaillé par eux et, dans le même temps, se reconfigure un vécu antérieur, s'érige une « forme utile à la vie⁷² » (Thélot). L'exercice de l'écriture, au sens le plus restreint du terme, suppose un travail plus ou moins souterrain, plus ou moins insu⁷³ : « des formes de vie » s'essaient et, de manière toujours renouvelée, s'esquisse une « forme-maîtresse », une sorte de « patron au-dedans, une démarche qui ne nous exprime pas forcément, nous attachant irrémédiablement à nous-même, qui ne nous "distingue" pas non plus, nous séparant des autres, mais qui nous anime et nous expose en toutes choses. ». Ces mots sont ceux de Montaigne, repris par Marielle Macé⁷⁴, or Pierre Chappuis semble lui aussi s'accorder à cette idée de forme⁷⁵.

Le second pôle de cette « tache aveugle du lyrisme » se situe du côté de la relation à l'autre, telle qu'envisagée par l'auteur. L'autre renvoie à la dimension intertextuelle de la langue⁷⁶ (J. Kristeva), aux mots aussi bien qu'aux œuvres des autres (poètes, romanciers, peintres, graveurs ou sculpteurs) et qu'aux souvenirs qui interviennent⁷⁷, notamment sur le mode de l'insu, dans le processus d'écriture pour faire du poème le lieu d'un travail vivant dont l'auteur n'a pas l'absolue maîtrise. Enfin, l'autre est le lecteur, cette figure indéfinie qui travaille le poème, et avec laquelle le poète travaille. À cet égard encore, le lyrisme est un point aveugle pour le poète : à défaut de transparence communicationnelle, comment faire entrer le lecteur en état de résonance avec le poème et avec les choses qu'il pointe ? N. Manning a démontré que le mythe de la transparence expressive est remis en question par nombre de poètes modernes, quand bien même ils font de la sincérité la condition de légitimité de leur parole. Selon un nouveau paradoxe, la sincérité moderne ne trouve plus assise sur l'idée de transparence mais sur celle d'« obscurité réfléchie⁷⁸ ». L'ouverture à l'autre est donc indistincte d'une redéfinition du lyrisme comme processus attendant au « travail vivant » du poème, depuis l'amont de sa création jusqu'à l'aval de sa réception. La

⁷² *Ibidem*, p. 17.

⁷³ Non pas selon des mouvements inconscients mais se jouant à une profondeur indéterminable, et dont l'activité doit précisément n'être pas réfléchie, méditée pour s'accomplir, selon la perspective de P. Sauvanet.

⁷⁴ Macé, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*. Paris : Gallimard, Essais, 2011, p. 21.

⁷⁵ C'est en citant Proust que Pierre Chappuis fait référence à ce processus dans l'une des trois notes intitulées « Vital » (*La Preuve par le vide, op.cit.*, p. 113) : « *L'être mystérieux que nous sommes* » et qui a « *le don de donner à tout une certaine forme qui n'appartient qu'à nous* ».

⁷⁶ Dans « La langue, le pays », (*Le Biais des mots, op.cit.*, I, pp. 11-12), l'auteur indique que la langue « nous fait être nous-mêmes à notre insu ».

⁷⁷ Ici s'agit là de l'intertextualité, mais telle qu'appréhendée par G. Genette.

⁷⁸ Manning, Nicholas, *Rhétorique de la sincérité, op.cit.*, p. 60 : la sincérité poétique moderne « s'érige sur des moments de carence identitaire, qui assurent une conscience aiguë de la médiation langagière. Ce qui garantit cette sincérité nouvelle, ce n'est plus la transparence discursive mais une obscurité réfléchie. ».

transparence communicationnelle est supplantée par l'idée d'une multiplicité d'entrées en résonance grâce aux « *perspectives* ouvertes » par le miroitement du poème⁷⁹ :

S'il jaillit, c'est dans la langue, au plus près de sa source (faute de quoi il ne serait qu'un simple divertissement), au plus près de ce dont il procède et qu'il ne peut – c'est là sa vérité – que trahir en le réinventant, bien moins tourné en arrière qu'en avant vers son destinataire grâce à qui il refera surface.

En ce **renversement** résident son travail, sa difficulté, son risque.⁸⁰

Dans la profondeur de l'insu, le « miroir aveugle⁸¹ » du lyrisme chappuisien est le point de convergence entre participation et déprise auctoriales. Il orchestre l'oscillation rythmique de l'attention et de la présence au monde, il est le lieu insituable de l'acquiescement, mais non de l'« abandon », à la « maturation » et au travail clandestins du poème⁸². Il colore la recherche d'un juste rapport⁸³ entre les choses, les mots et le monde et implique un allant vers l'autre. En substance, il est « ce qui, face à l'absurde [...] permet d'être heureux sans être imbécile⁸⁴ ».

De la démarche et des phases de l'analyse

Ce n'est que par le biais des notions et concepts auparavant présentés que la labilité attenante au lyrisme peut devenir une perspective heuristique. Envisager le « travail vivant » du poème sous cet angle, et selon une démarche herméneutique plus que stylistique, a pour corrélat de dégager les tensions qui, entre les recueils d'essais⁸⁵, les proses de *Muettes émergences* et les poèmes, animent et structurent les manières labiles de mettre en jeu une poétique. Ainsi pourront émerger les principes fondant et légitimant la poésie lyrique aux yeux de Pierre Chappuis.

Deux explications sont requises. La première touche à l'importance accordée en cette partie aux notes, aux essais de Pierre Chappuis dans *La Preuve par le vide*, *Le Biais des mots*, *La Rumeur de toutes choses* et *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, et plus fondamentalement encore à l'usage que nous en ferons. Le poète ne se départit jamais de sa lucidité critique, pas plus que de son goût du paradoxe et des métaphores concrètes pour

⁷⁹ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 161.

⁸⁰ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *Quant au poème* », p. 129. Nous mettons en évidence l'idée cruciale du retournement.

⁸¹ Pour Pierre Chappuis, ce n'est que « dans et par les mots » du poème qu'il est rétroactivement possible de chercher « ce qui provoque un éveil, lu dans le miroir aveugle de la conscience. » (*Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 77).

⁸² *Ibidem*, citations respectivement extraites des pages 120, 134 puis 9.

⁸³ « [...] non pas parce que j'y pense, mais précisément et paradoxalement parce que j'y ai pensé, que j'y penserai, et que *je n'y pense pas*. », explique P. Sauvanet (*L'Insu*, *op. cit.*, p. 120).

⁸⁴ *Ibidem*, p. 120.

⁸⁵ « Ce que les poètes ont à dire de la poésie, c'est encore de la poésie. », argue Lorand Gaspar dans *Approche de la parole*, *op. cit.*, p. 51.

évoquer son travail et ses conceptions poétiques. En dépit de leur caractère souvent concret, les images témoignent de « contradictions intimes⁸⁶ » et participent d'un style singulier de dialogue entre réflexivité métapoétique et écriture poétique. La seconde indication intéresse le caractère hétérogène des champs disciplinaires que sont la critique poétique mais aussi la philosophie, phénoménologique ou déconstructiviste, ou encore l'esthétique chinoise. La méthode ne se justifie que dans la mesure où il ne s'agit pas ici de construire un système notionnel mais bien d'éclairer les différents versants de la poétique du lyrisme, de sa « tâche aveugle », de dégager la mobilité des explorations⁸⁷ et des points de vue du poète.

Le plan adopté dans cette troisième partie vise à mettre en évidence le renversement poétique sur lequel se fonde l'approche chappuisienne du lyrisme. Il s'agira d'abord d'insister sur la part du négatif, du vide, du manque tenant le poète en éveil, pour se focaliser ensuite sur les modalités de l'allègement, de la réjouissance : en effet, le « devoir de sérénité » sur lequel insiste le poète « n'a son prix que confronté à ce qui le contredit, le menace⁸⁸ ». Néanmoins, pour être généralement vraies, ces inflexions poétiques n'empêcheront pas qu'au sujet de chacun des aspects étudiés, des balancements et des tiraillements spécifiques se dégagent. Ainsi commencerons-nous par expliquer la labilité d'une démarche poétique vouée à l'approfondissement et à l'éclaircissement de l'obscur, l'un et l'autre substantifs recouvrant la relation au monde et à la matière des mots ainsi que le cheminement poétique dans son ensemble. Quant au mouvement d'allègement poét(h)ique, il sera d'abord décliné en fonction d'une poétique de l'instant, d'une poétique de la sensation, de la savouration et de la réjouissance, déterminant l'appréhension des moindres choses ; puis sera mise en évidence la polarisation entre « *l'exil* au quotidien et *le royaume*⁸⁹ » (le poète citant Camus). Enfin, c'est en envisageant la part de l'autre dans le « travail vivant » (Thélot) et sans limite du poème que seront articulées de nouveau les dimensions poétique et poéthique de la labilité.

⁸⁶ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., p. 141.

⁸⁷ Dans « *Parti aux choses* » (*La Preuve par le vide*, op.cit., p. 111), Pierre Chappuis dit avoir « buté « sans avancer, sans progrès » sur ce que la question de ce que la poésie « *fait* du monde, [du] rapport qu'elle entretient avec lui, le moi et les choses, la médiation ou l'immédiateté des mots ayant ou non pouvoir de donner à vivre » (le choix de l'italique appartient à l'auteur).

⁸⁸ *Le Lyrisme de la réalité*, op.cit., p. 46.

⁸⁹ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., p. 113. Pierre Chappuis fait référence au recueil de récits d'Albert Camus, *L'Exil et le royaume*.

Chapitre I : Approfondissement et éclaircissement de l'obscur

- I-1. La séparation du monde est ce qui rend néanmoins parlant
 - 1.1. La « rumeur de toutes choses »
 - 1.2. L'illisible, l'indéchiffrable et l'indénombrable
 - 1.3. La part manquante de l'immédiat
 - 1.4. Réversibilités entre un silence parlant et une parole taciturne

- I-2. Sonder la distance aveugle qui relie au monde, dans la déprise et le dessaisissement
 - 2.1. Poéth(h)ique de la disponibilité intérieure
 - 2.2. Le dessaisissement extatique

- I-3. Le travail obscur dans la matière poétique
 - 3.1. Confiance et défiance envers les mots
 - 3.2. Le travail sur les mots
 - 3.3. L'intention auctoriale
 - 3.4. Une matière poétique qui (se) travaille

- I-4. « Le sens de la marche »
 - 4.1. La marche et la mise en tension des forces créatrices
 - 4.2. Un cheminement aventureux
 - 4.3. La prescience de l'aveuglement poétique
 - 4.4. Cheminement poétique et destinée humaine

Différentes notes⁹⁰ placent la poésie sous le sceau du travail, de la concurrence* (affrontement mais aussi complémentarité) entre obscurité et clarté. À l'appui du texte intitulé « *Abandon et lucidité*⁹¹ », posons les principes de l'interaction existant entre ces deux forces vives de l'obscurité et de la clarté. Cette interaction n'est pas d'ordre dialectique, elle résulte de la polarisation de tensions angoissantes au cœur desquelles le poète cherche l'équilibre favorable à l'écriture. Ces polarités se rapportent à la nécessité de « maîtriser les forces obscures » qui, « de l'extérieur, de l'intérieur », « assaillent » le poète, ainsi qu'au devoir de

⁹⁰ Parmi elles, citons deux notes ayant le même titre, « *Obscure clarté* », dans *La Preuve par le vide*, p. 93 et dans *La Rumeur de toutes choses*, p. 31. Parmi les expressions qui reviennent sous la plume de Pierre Chappuis, notons celle de délaissé « La proie pour l'ombre » (titres de notes de *La Preuve par le vide*, p. 102 et d'une note de *La Rumeur de toutes choses*, p. 102 ; expression employée dans *Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 120).

⁹¹ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Abandon et lucidité* », p. 101.

contrarier le « désir de céder à l'ivresse des profondeurs⁹² ». Les antinomies sont ensuite déclinées de manière paradigmatique, elles adossent « obscurité et évidence » ou encore « Délire et raison, abandon et lucidité », expliquant en partie pourquoi la poésie est à la fois « terre de promesses et d'exil ». La tension entre clarté et obscurité embrasse un vaste champ d'investigation, et l'oscillation n'est guère propre à Pierre Chappuis. Pensons par exemple à la proposition de définition de James Sacré : la poésie est « l'expérience faite du langage, [...] l'obscurité de vivre se mêlant à celle des mots⁹³ ». Partant, s'impose un double impératif, celui de préciser à quels facteurs d'obscurité fait référence l'auteur, et celui d'identifier la singularité des renversements poétiques entre ces polarités de l'obscurité et de la clarté.

L'approfondissement de l'obscur recouvre le fait que le poète cherche à sonder « l'inspiration négative⁹⁴ » dont procèdent chaque poème en particulier, et la poésie de manière plus générale. Les notes comme les poèmes font retour sur cette origine obscure, se situant dans la distance aveugle*, dans l'absence de transparence expressive. Le point aveugle du lyrisme, c'est cette « source d'ombre au cœur de l'ombre⁹⁵ », c'est l'insu d'un « travail secret, intime, souterrain⁹⁶ » et qui marque chacune des phases de l'expérience poétique de l'écriture⁹⁷. Ce point insu engage la vérité de l'expérience⁹⁸ mais demeure relativement insondable aux yeux de Pierre Chappuis, et l'expérience prend aussi « le nom de poésie⁹⁹ ». C'est dans l'obscur que le « signal¹⁰⁰ » (Reverdy) poétique agit le plus sourdement, mais le plus fortement. Cette zone se définit avant tout comme une activité relationnelle, synaptique. Elle n'est pas une visée textuelle¹⁰¹, mais une « réponse » fonctionnelle, un inévitable

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Sacré, James, *La poésie, comment dire ?* Marseille : André Dimanche, Collection Ryôan-ji, 1993, p. 50.

⁹⁴ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 108.

⁹⁵ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 69.

⁹⁶ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 70.

⁹⁷ Dans *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op.cit.*, Michel Collot distingue trois phases, que nous retrouvons évoquées par Pierre Chappuis et que nous analyserons : l'appel, l'attente et l'errance.

⁹⁸ Le phénomène est majeur, et même un poète aussi éloigné de Pierre Chappuis que Christian Prigent en atteste (dans « Du sens de l'absence de sens », in Gorillot ; Lescart, (dir.), *L'illisibilité en questions*. Villeneuve d'Ascq : P.U.S., 2014, pp. 31-36, note n°4) : « cette opacité est la vérité de l'expérience qu'on fait de la vie. Je veux dire par là qu'il n'est pas d'œuvre d'art cohérente quant à son propre propos qui ne comprenne en son noyau même la dimension d'opacité qui a fait que cette œuvre s'est faite. »

⁹⁹ Dans *Battre le briquet précédé de Ligatures*, « *Avant tout* », p. 40, Pierre Chappuis s'interroge sur l'ampleur à donner à cette expérience du *vivre* autant que de *l'écrire* : « Ce qui actif ou en veilleuse, demeure logé en moi, refuse à ses heures de me laisser en paix, me talonne pour ensuite, sans crier gare, me planter là en plein manque [...] ai-je raison [...] de lui donner le nom de poésie ? »

¹⁰⁰ Le rapport à la précarité de l'existence rapproche P. Chappuis du P. Reverdy de *Livre de mon bord (Œuvres complètes, tome II, op.cit., p. 687)* : « L'homme comprend mieux la force et la valeur du signal poétique quand il ne tient plus à rien que par quelques faibles racines. Quand il flotte comme une algue inconsistante et torturée par le remous, mais qui ne se détachera jamais ».

¹⁰¹ Comme le remarque E. Jabès (« Je ne pense pas que mes livres soient "illisibles". Je ne pense pas qu'ils soient obscurs. Ils ne deviennent illisibles que si l'on y cherche une certitude » dans *Du désert au livre*,

ajustement, « à l'énigme du monde, de tout être, toute chose dans sa singularité »¹⁰². Il est donc question ici d'un premier renversement attendant à la difficulté propre à la poésie : c'est par le jeu de l'obscur que le poème prend en charge l'unicité de la relation que le poète entretient avec les choses¹⁰³.

Du côté du rapport à soi, l'obscurcissement engage un renversement que John E. Jackson¹⁰⁴ pense comme une difficulté et aussi comme « un signe d'authenticité ». Pour Pierre Chappuis, l'approfondissement de l'obscur consiste à « descendre assez profondément en soi¹⁰⁵ », mais non pas dans l'objectif de révéler une part inaccessible de soi. L'enjeu est, dans la distance aveugle de l'insu, de nouer des relations « profondes » avec « autrui – êtres et choses – »¹⁰⁶, et ce au risque même d'oublier provisoirement l'exigence poétique¹⁰⁷. Cette verticalité tient encore au décalage entre absence et présence à soi et au monde. Soit que le poète éprouve la nécessité d'un retrait pour une ressaisie poétique ultérieure du vécu, soit que l'évidence des choses dans l'instant corresponde à une divagation ou à une syncope. L'obscurité du dessaisissement peut être comprise, selon la terminologie phénoménologique de Renaud Barbaras, comme l'ouverture à une « profondeur sans mesure » de la relation au monde, comme l'épanouissement du « sentiment du monde* »¹⁰⁸. Cette ouverture intervient à l'encontre de l'emprise subjective sur les choses du monde, le renversement poétique ontologique ne pouvant subvenir quand la subjectivité s'exerce à saisir les choses, qu'elle les distingue et donc les sépare du mouvement processuel du monde, car la distance qui s'instaure alors est le lieu d'une « perte¹⁰⁹ ». La démarche poétique vise une distance aveugle* favorable à l'approche du monde ; en effet, pour R. Barbaras, pour M. Merleau-Ponty, comme pour le poète romand, dans la profondeur du monde, clarté et obscurité n'impliquent pas une relation binaire. La transparence des mouvements sensibles (perceptibles par les sens) du monde, l'évidence selon la terminologie chappuisienne, recouvre « nécessairement » la « dimension

Entretiens avec Marcel Cohen. Paris : Belfond 1991, p. 158), l'obscurité du poème n'existe théoriquement qu'à la condition d'attribuer à la poésie une fonction épistémologique.

¹⁰² *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit, p. 80.

¹⁰³ L'obscur devient donc une manière de faire avec l'impossibilité de dire et renvoyer à l'unicité des choses. Nous renvoyons sur ce point à la note n°23 dans l'introduction générale du III, page 592.

¹⁰⁴ Dans *La poésie et son autre : Essai sur la modernité* (Paris : José Corti, 1998, p. 13) le critique suisse pense l'obscurité comme étant « inhérente » à la poésie moderne. Le tournant de la modernité (lié à l'approche rousseauiste, d'une intériorité labyrinthique) résiderait en ce que le sujet n'est plus transparent à lui-même.

¹⁰⁵ Dans « *L'âme en peine* » (*La Rumeur de toutes choses*, p. 102), ou « *Profondeur* » (*La Preuve par le vide*, p. 131).

¹⁰⁶ *La Preuve par le vide*, « *Profondeur* », p. 123.

¹⁰⁷ Dans « *Obstruction plutôt qu'écoulement* » (*Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit, p. 17), il est question de « descendre en soi-même (mais cherchant quoi ?...) ».

¹⁰⁸ Barbaras, Renaud, *Métaphysique du sentiment*, op.cit., p. 11.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 55.

inapparente » de cette dynamique qu'est le monde : il y a « opacité dans la clarté »¹¹⁰. L'obscur touche à l'impalpable, à une épaisseur inconnue, mais non au mystère de l'Inconnu transcendantal. Le travail d'approfondissement de la relation au monde, explique autrement Lorand Gaspar, fait naître une « figure » d'inconnu qui n'explique pas, mais qui « peut aider à établir des liens avec une réalité » qui, en soi, « échappait » : elle peut « indiquer une direction, un élan, une ouverture » à « la vérité de la vie » qui « dissout [l']imagination »¹¹¹. Selon cette perspective, la matière obscure du langage figure les tensions qui travaillent l'expérience de l'écriture et qui, « à partir d'une profondeur impalpable », ne font que se réfléchir « à la surface polie du poème »¹¹². Par conséquent, le texte peut n'être pas transparent, ne pas révéler l'intériorité de l'auteur, il n'en constitue pas moins la « part tirée au clair »¹¹³ » (P. Chappuis).

La concurrence entre clarté et obscurité est une dynamique certes paradoxale, mais non dialectique. La labilité des rapports entre ces notions anime une poétique lyrique de la réfraction et de la diffraction miroitantes. La verticalité poétique conduit à un éclaircissement pourvu que le poète parvienne à se soustraire « au charme étrange du découragement »¹¹⁴, et à condition que la fonction d'insu (P. Sauvanet¹¹⁵), que cette « force étrangère »¹¹⁶ que le poète distingue de l'inconscient aussi bien que de l'inspiration, œuvre favorablement au travail poétique, et « fonde » le poème « d'un coup, chaos surmonté »¹¹⁷. L'obscur qui marque la poétique de l'auteur peut faire penser à l'obscur de l'expérience d'écriture conçue par M. Blanchot : l'écrivain œuvre à partir d'une certaine ignorance, il s'approche toujours davantage de « ce point où rien ne se révèle »¹¹⁸. Mais le poète neuchâtelois échappe à la fascination de la négativité et du nihilisme. À la figure œdipienne qui hante M. Blanchot, s'oppose, chez P. Chappuis, l'aveugle lucidité de la figure homérique traversant, avançant dans l'obscurité mais contre elle.

Les précédentes et préalables remarques permettent de justifier le recours à la notion d'éclaircissement. La lumière qui s'adosse à l'obscur ne doit être comprise ni comme un dévoilement subjectif ou épistémologique, ni comme une révélation transcendantale. Le plus

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 37.

¹¹¹ Dans *Approche de la parole* suivi de *Apprentissage, avec deux inédits*, *op.cit.*, p. 214.

¹¹² *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « Clarté, obscurité », pp. 31-33.

¹¹³ *Ibidem*, « Fils apparents », p. 112.

¹¹⁴ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 36.

¹¹⁵ Sauvanet, Pierre, *L'Insu. Une pensée en suspens*, *op.cit.*, p. 120.

¹¹⁶ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Inspiration », p. 46. La note suivante mentionne cet « inconnu en nous » pour le rapporter à l'expression ordinaire « avoir quelque chose dans le ventre ».

¹¹⁷ *La Preuve par le vide. Ibidem*, « Obscure clarté », p. 93.

¹¹⁸ Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1988, p. 51.

souvent, elle a trait à une évidence inhérente au dessaisissement de soi dont témoigne le glissement paronymique « Évidence, évidemment¹¹⁹ ». La clarté peut être pensée, selon l'expression de R. Char, comme une ponctuation de l'insu : « J'aime qui m'éblouit puis accentue l'obscur à l'intérieur de moi.¹²⁰ ». L'évidence éclaire comme une révélation sans objet, à la manière de l'illumination du satori zen : « on ne voit rien sinon peut-être qu'il n'y a rien à voir¹²¹ » (R. Barthes). Elle est porteuse d'une singulière relation entre soi et le monde, d'une « intuition » de « reconnaissance réciproque »¹²², qui n'élucide ni la réalité, ni le moi ; elle concerne les traces incertaines d'une « vérité » fulgurante, qui en un « éclair de perception » a « habit[é] » le poète¹²³. L'éclairement ressortit encore à ce point aveugle du lyrisme qu'est la « nécessité intérieure¹²⁴ ». Celle-ci ne surgit obscurément du hasard qu'à la faveur d'une mise en relation entre un état de conscience, des affects, des choses et des mots. Elle ne peut être reconnue qu'après coup, mais sans que rien « *au fond*¹²⁵ » ne la justifie de manière certaine. La dynamique même du renversement déborde l'idée de retournement : une relation complexe s'instaure entre rétrospection, création et devenir poétique. En somme, la dimension poétique de l'éclairement tient du *kairos*, mais étendu à l'ensemble du travail vivant du poème. Quand Rilke pense une disponibilité poétique dans l'éloignement entre le vécu et l'exercice de composition¹²⁶, Pierre Chappuis pose l'idée d'une circulation, d'une respiration, d'un travail vivant dans la distance aveugle* entre disponibilité au souvenir et disponibilité à l'existence, qui s'initient et se creusent réciproquement dans l'épreuve du travail d'écriture dans la matière poétique des mots. La concurrence entre clarté et obscurité correspond donc également à un travail de renversement entre oblitération et mise au jour.

L'analyse des tensions po(i)ét(h)iques s'organise autour des différents pôles évoqués : le premier versant de la poétique concerne la part insaisissable de l'expérience poétique, le deuxième, les inflexions réversibles entre le travail de déprise, de dessaisissement et de retour à soi. Troisièmement, c'est de l'obscur travail dans la matière poétique des mots

¹¹⁹ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 53.

¹²⁰ Char, René, *Œuvres complètes, op. cit.*, « *Rougeur des Matinaux* », VII, p. 330.

¹²¹ Barthes, Roland, *Le Neutre. Notes de cours au Collège de France 1977-1978*. Texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc. Paris : Seuil : IMEC, 2002, p. 156.

¹²² *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Invention du paysage* », pp. 13-14.

¹²³ *Tracés d'incertitude, op.cit.*, « *Provisoires destinataires* » (sur Pierre Reverdy), p. 14. Cette « vérité des poètes », dont fait état Marina Tsvetaieva et que Pierre Chappuis cite ici, a-t-elle « vraiment existé ? ».

¹²⁴ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « *Démenti* », p. 107.

¹²⁵ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « *Vital* » (seconde des trois notes ayant le même titre), p. 113.

¹²⁶ « Il faut que vous laissiez chaque impression, chaque germe de sentiment, mûrir en vous, dans l'obscur, dans l'inexprimable, dans l'inconscient, ces régions fermées à l'entendement. Attendez avec humilité et patience l'heure de la naissance d'une nouvelle clarté », conseille Rilke dans *Lettres à un jeune poète* (Paris : Grasset, 1971, p. 34). Si nous faisons référence à Rilke, c'est parce que le poète privilégie comme Pierre Chappuis un lyrisme de la relation et revendique, toutes différences gardées, une certaine déprise, « Un désir de rapport et nulle avidité, / un surcroît de monde, et terre en suffisance ».

qu'il sera question et finalement, le propos pourra être élargi au « travail vivant » de la démarche poétique comprise comme un cheminement labile plutôt que comme une quête téléologique.

I-1. La séparation du monde est ce qui rend néanmoins parlant

tel est le sens même de la poésie – ou du lyrisme, à prendre comme
l'expression, accomplie ou seulement désirée,
d'une relation d'intimité avec le monde –
et telle est sa difficulté.
(Pierre Chappuis¹²⁷)

Partant de l'idée que le poétique se définit comme indissociable « épreuve de la séparation ou de l'exil ontologique et tentative de la dépasser¹²⁸ » (R. Barbaras), l'enjeu est présentement d'analyser la part manquante, la part obscure qui alimente l'expérience poétique chappuisienne. Cet « en-deçà ou au-delà¹²⁹ » des mots constitue l'épaisseur, « l'énigme du monde » et implique quelque chose de « *[p]arlant* », qui vient « souffle[r] d'un coup »¹³⁰ les mots, mais pour fonder, par renversement, le désir de la parole poétique.

Pour situer cette relation entre négativité et inspiration, il est nécessaire de rappeler succinctement que la difficulté de la poésie lyrique moderne tient pour partie à ce que son autorité fait problème¹³¹. Le poète a pris acte de ce que « L'homme n'est pas seul à parler, / l'univers aussi parle, tout parle¹³² » (Novalis) ; reste que la rumeur de ce monde ne vaut que « pour le monde » (P. Jaccottet¹³³) : « Or qu'est-ce qu'un poète [...] si ce n'est un traducteur, un déchiffreur ?¹³⁴ », note Baudelaire. Et, ajoutons-nous, quelle assise peut revendiquer notre poète quand il part du principe que :

¹²⁷ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., p. 116.

¹²⁸ Barbaras, Renaud, *Métaphysique du sentiment*. Paris : Cerf, Passages, 2016. La séparation du monde, dont la présence est absence, dont la profondeur est irréductible (nous renvoyons sur ce point à la première partie) engage ce que la philosophe désigne comme sentiment du monde.

¹²⁹ *La Preuve par le vide*, op.cit., « *Obscure clarté* », p. 93

¹³⁰ *La Preuve par le vide*, op.cit., « *Parlant* », p. 124.

¹³¹ N. Manning développe précisément cette perspective mais en s'interrogeant sur la sincérité avec l'essai intitulé *Rhétorique de la sincérité. La poésie moderne en quête d'un langage vrai*. Paris : Honoré Champion, 2013.

¹³² Novalis, *Le Brouillon général*. Traduit de l'allemand, annoté et précédé de "Encyclopédie et combinatoire" par Olivier Schefer. Paris : Éditions Allia, 2000, *Fragment 143*.

¹³³ Jaccottet, Philippe, *Notes du ravin*. Saint-Clément : Fata Morgana, 2001, p. 37 : « Paroles à peine paroles / (murmurées par la nuit) / [...] / mais pour le monde et de ce monde. ».

¹³⁴ Baudelaire, Charles, *Œuvres*, II. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, « *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* » (Sur Victor Hugo), p. 133.

Le mouvement de l'eau, la fuite des nuages, un morceau de musique, un visage *parlent* sans que nous ayons à nous demander comment ni, au monde, ce qu'ils disent.¹³⁵

Il faudrait donc, en subvertissant en un (contre)sens tout à fait laïque la formule lévinassienne, dire que l'inspiration négative tiendrait d'une rumeur à comprendre comme cette « intrigue » dans le monde « où je me fais l'auteur de ce que j'entends.¹³⁶ ». Cette fois encore, rapportons-nous à la négativité poétique de Blanchot mais pour spécifier la difficulté de l'« effort renversant¹³⁷ » conçu par le poète neuchâtelois. La problématique commune aux deux auteurs, c'est que l'écriture prétend « se faire l'écho de ce qui ne peut cesser de parler¹³⁸ », qu'elle exige d'écouter et de répondre à cette rumeur, en l'interrompant, en lui imposant silence¹³⁹. Mais, chez Blanchot, le silence relève à la fois de la maîtrise, de la fatalité et de l'idéalité, tandis que pour le poète neuchâtelois, la rumeur et l'indéchiffrable sont le lieu d'un renversement ou d'une oscillation incessante entre le silence, le rien du vide et le plein.

L'obscurité de ces choses parlantes marque différentes facettes de l'expérience d'écriture entendue comme travail, depuis l'amont du poème jusqu'à sa composition et ses effets mêmes. Du côté du monde, il nous faut analyser la manière dont la rumeur travaille le poète et fonde le propos de certains poèmes avant de considérer comment le poète rend compte du caractère indéchiffrable des signes du monde. Du côté de la relation entre vivre et écrire, c'est la problématique de l'immédiat qui nous requiert, l'écriture devant répondre à la part manquée de l'immédiateté de vivre et ce par le biais du poème, dans la médiation des mots. Paradoxalement, l'exigence d'éclairement de l'obscur mène vers une parole « taciturne » cherchant à faire entendre l'« intimité essentielle de la parole » poétique avec la rumeur, le souffle du monde (L. Jenny¹⁴⁰).

1.1. La « rumeur de toutes choses¹⁴¹ »

La rumeur sourde des choses alterne, ou oscille, parfois, avec un vacarme insondable. Elle traduit toujours un remuement renversant : l'intuition d'une proximité vitale avec le

¹³⁵ *La Preuve par le vide. Ibidem*, « Parlant », p. 124.

¹³⁶ Lévinas, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Paris, Le Livre de Poche, 2001, collection «Biblio Essais », p. 124. L'inspiration est présentée comme l'« intrigue de l'infini où je me fais l'auteur de ce que j'entends ».

¹³⁷ Thélot, Jérôme, *Le Travail vivant de la poésie, op.cit.*, p. 95. L'effort du poète pour habiter la « dissociation fondamentale » est, selon l'auteur, la vérité de son travail.

¹³⁸ Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, Folio Essais, 1955 p. 22.

¹³⁹ L'étude de Françoise Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture* (Paris : Gallimard, collection Tel, 1986) éclaire plus précisément cet aspect de la réflexion de Blanchot.

¹⁴⁰ Jenny, Laurent, *La Parole singulière, op. cit.*, « Pour une parole taciturne », pp. 196-197.

¹⁴¹ Titre de la note éponyme du recueil *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*

monde est indistincte de la conscience de l'indifférence du monde. Se tournant vers les profondeurs sonores et acousmatiques du monde, ou de la mort, le poète entend néanmoins résonner la langue dans cette rumeur, dans ces murmures. Soit que le mutisme des choses tressaille dans une rumeur vitale qui se déploie comme en « attente de dire¹⁴² » (R. Munier) autant que d'être dite, soit que la rumeur vibre pleinement du rien, du vide qu'elle traverse, soit enfin que la mort impose sa propre résonance.

Ténue ou effervescente, la rumeur ressortit à la profondeur insondable du mouvement processuel du monde. Voilà qui explique que la rumeur puisse se charger de mémoire et permettre de traverser l'obscur mais familière épaisseur du temps. Dans le poème intitulé « *Bas*¹⁴³ », la rumeur surgit dans l'en deçà de l'étendue, du « fond de la cluse », faisant sourdre un espace-temps révolu : l'acousmatique « voix » de la rivière affleure à la surface du lieu, se soulève dans l'air, de la même manière qu'un corps refait surface « longtemps après la noyade ». L'incertitude et l'ambivalence de cette rumeur sont telles que s'accordent « en creux », et l'une par le biais de l'autre, les tonalités de l'eau et celles du lieu, la vitalité des choses et leur morbidité. Le retentissement coïncide en quelque sorte avec la dynamique de revirement de la relation au lieu, entre sentiment d'une séparation, d'un manque et l'expérience d'une proximité acousmatique. Par ailleurs, la rumeur du monde est parlante mais inaccessible au poète, si les éléments naturels semblent converser, la pluralité des inflexions forme une rumeur demeurant pourtant une sensible énigme :

De haut feuillage.

À dialoguer
au moindre souffle
avec le vent.

Muets à ma langue.¹⁴⁴

La rumeur, non nommée comme telle, recouvre un décalage entre l'évidence d'un échange intraduisible, propre aux choses du monde, et l'évidente nécessité d'en rendre compte, alors même que la parole poétique est soufflée. La rumeur vient comme se porter sur la « langue » de l'énonciateur qui ne peut pourtant ni parler, ni répondre : les choses comme les mots restent « [m]uets », ainsi comprenons-nous le pluriel qui ne s'accorde pas avec les substantifs du texte, tous employés au singulier. C'est en choisissant d'écrire que le poète impose sa parole, comme un écho répondant à la rumeur des choses. L'éclaircissement poétique

¹⁴² Munier, Roger. *La dimension d'inconnu*. Paris : José Corti, Coll. En lisant en écrivant, 1998, p. 33.

¹⁴³ *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, p. 52. Le poème est intégralement cité dans *Les flux et reflux de la mémoire et de l'oubli*, cf. *supra*, p. 169.

¹⁴⁴ *Entailles*, *op.cit.*, p. 33 (poème non titré).

ne tient donc pas à une révélation, il se rapporte à la poétique de la justesse : le poème « double » inéluctablement le monde, mais en réponse à son abord et, ce faisant, l'auteur ne prétend nullement vaincre la séparation¹⁴⁵. Seule compte, à défaut d'un langage commun, la « distance aveugle¹⁴⁶ » par rapport à la rumeur. Précisément, dans le poème intitulé « *À distance* », la rumeur fait par exemple retentir la proximité avec l'eau qui clapote et s'explique avec le « môle » en un « Presque phrasé.¹⁴⁷ », elle sollicite inlassablement¹⁴⁸ l'attention même s'il n'y a « Point de paroles pourtant »¹⁴⁹.

Par ailleurs, quand les choses ou les états de choses ne s'épanouissent pas encore dans la rumeur, elles y prétendent, tel le « picotement sonore » matinal du poème « *Voix à venir*¹⁵⁰ ». En outre, la rumeur du monde constitue un courant acousmatique favorable à la pénétration de la voix du poète dans l'épaisseur du monde. La comparaison entre deux textes convoquant la rivière, le poème en prose éponyme du recueil *À portée de la voix*¹⁵¹ et la prose « *Parler au fleuve*¹⁵² », révèle les traits les plus saillants de l'approche chappuisienne. Dans le premier, la parole est menacée de « sombrer [dans] le profond mutisme, [dans] l'obscurité de l'eau » alors même que l'énonciateur a noté qu'« il serait si aisé d'échanger quelque propos » d'une rive à l'autre. Le « léger froissement » de l'eau n'est pas favorable à la traversée de la voix poétique. Inversement, dans la prose de *Muettes émergences*, le fleuve émet une rumeur favorable : non seulement son « poudrin de syllabes » équivaut à une conversation à destination de l'auditeur¹⁵³, mais en plus cette rumeur « porte » la voix du locuteur « jusqu'à » celles qui, sur l'autre rive, sont « assises dans la fraîche verdure » printanière¹⁵⁴. En dépit de l'« intimité » qui enveloppe le locuteur et lui permet de participer du monde, une intraversable distance demeure : « elles » restent muettes et sont bientôt obliérées par « l'obscurité »¹⁵⁵. La rumeur recouvre une évidente « plénitude » qui implique des actants indéterminés : « elles » peuvent être des fleurs, des herbes ou bien encore une multiplicité kaléidoscopique et chromatique qui s'érige en rapport avec un « nous » tout aussi labile. Elle est pour partie une

¹⁴⁵ Dans *La dimension d'inconnu* (Paris : José Corti, 1998, p. 33), Roger Munier justifie de la légitimité de la parole poétique : « Le dire [humain] « double bien le monde, mais selon une attente qui est du monde, qui est le monde ».

¹⁴⁶ La notion sera analysée plus précisément ensuite, disons pour le moment que cette distance est incommensurable mais qu'elle est une ouverture. Voir également l'entrée du glossaire.

¹⁴⁷ *Mon murmure, mon souffle, op.cit.*, « (d'instant en instant) », p. 59.

¹⁴⁸ « comment s'en laisser », se demande le locuteur dans « *À distance* » (*À portée de la voix, op.cit.*, p. 39).

¹⁴⁹ *Ibidem.*

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 53.

¹⁵¹ *À portée de la voix, op.cit.*, « *À portée de la voix* », p. 33.

¹⁵² *Muettes émergences, proses, op.cit.*, pp. 241-244.

¹⁵³ « Parle-t-on à un fleuve ? [interroge l'énonciateur] À défaut, c'est lui, oui, qui se chargera de vous entretenir. », *Muettes émergences, op.cit.*, p. 241.

¹⁵⁴ *Ibidem.*

¹⁵⁵ *Ibidem.*

« rencontre manquée¹⁵⁶ », c'est-à-dire une approche indéniable mais dont le « contenu¹⁵⁷ » est nul, elle ressortit à un immédiat qui se donne « à vivre par la négative¹⁵⁸ ». Nous ne développons pas cet aspect dont l'analyse est à venir, mais il est indispensable de souligner que la rumeur est l'un des versants de la part manquante de l'immédiat. En principe, la rumeur présuppose le « rêve » d'une traversée « d'une langue à l'autre », métaphoriquement, celle du monde et celle du poète. Dans « *Coda*¹⁵⁹ », cet idéal résonne au plus proche du vide, tenant de « presque rien », rapprochant la montagne et l'énonciateur (« *Elle, moi* »). Grâce à « quelques mots échangés au passage »¹⁶⁰, la parole poétique est « confiée / non plus [uniquement] à l'aube seule. », portant le poème comme par-delà de les limites de la page.

La rumeur se prête plus volontiers à l'immersion du poète dans l'étendue quand elle s'exprime, de manière anthropomorphique, comme un murmure, un soupir érotisé¹⁶¹, ou comme une respiration, un souffle. En ce cas, la voix poétique s'assourdit et s'ajuste à elle, en deçà de la langue ou du langage. Ainsi, l'énonciateur du poème liminaire du recueil *Mon murmure, mon souffle* parvient à s'alanguir à mesure de l'allure de l'étendue et s'inscrit, en lieu et place d'un échange, d'une entente, dans la rumeur :

Mon murmure, mon souffle
dans ceux de la pluie.¹⁶²

Dans l'étendue, la rumeur serait le fruit d'un entremêlement, elle serait l'écho multiple de la présence du locuteur aux côtés de la pluie, mais le pluriel du démonstratif dit peut-être aussi la tension entre identité et différence, entre répétition et différenciation.

Étayons plus précisément les propos introductifs mentionnant la poétique de M. Blanchot : la rumeur du monde fascine le poète, requiert son écoute, son attention silencieuse mais celui-ci doit pourtant, afin de l'évoquer, lui imposer silence. C'est en tirant parti des analyses de la seconde partie sur l'approche polyphonique de l'énonciation poétique¹⁶³ que nous développerons l'idée. Dans le poème suivant, « (*mai, le mois de mai*)¹⁶⁴ », le recours aux tirets peut être compris à la fois comme une façon de tirer un trait sur la rumeur de monde et aussi comme un geste permettant de halier quelque chose d'elle dans l'énoncé. Relisons à cet égard la première unité textuelle :

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 243.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 242.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 242.

¹⁵⁹ *Moins que glaise*. Paris : José Corti, 1990, pp. 101-106.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 105.

¹⁶¹ Cf. *infra*, Une relation érotisée aux choses, p. 813 et suivantes.

¹⁶² *Mon murmure, mon souffle*, *op.cit.*, p. 9 (poème non titré).

¹⁶³ Voir le passage sur *La voix des choses parlantes*, pages 349 et suivantes.

¹⁶⁴ *Pleines marges*, *op.cit.*, p. 50.

Pluie – de parler
à travers la verdure
sans hausser le ton.

Le ponctème semble assurer la traversée entre le hors texte, la « verdure » de l'étendue, et la page sur laquelle s'inscrit la parole poétique. De fait, c'est bien de langage qu'il est question avec le verbe « parler », et d'une voix dont le « ton », dont l'inflexion est ténue : la rumeur est comme subjacente à l'épaisseur de l'aura chromatique de « verdure », elle approfondit le monde. Le tiret fait voir combien la rumeur engage un rapprochement à distance entre les éléments naturels et le locuteur. Il opère une *translation* pour tirer l'échange entre la « pluie » et la « verdure » vers le langage, vers le poème et, de fait, l'infinitif fait vaciller la rumeur quelque part entre actualisation et aspiration poétique. Enfin, le tiret exhibe un mouvement de plongée au cœur même de la « verdure ». La rumeur se fait entendre dans le poème mais la mise en relation reste ouverte : en ce sens, Pierre Chappuis réalise les visées conceptuelles de M. Blanchot.

Autrement, la rumeur s'apparente au frémissement d'une traversée spatio-temporelle. Par exemple, initiée par une vibration chromatique, la rumeur s'épanche, « portant loin » la légèreté de la « [f]raîcheur de la lumière », faisant entendre et faisant reconnaître au locuteur une sorte de dire propre de la durée : « Aujourd'hui parle clair¹⁶⁵ ». La rumeur enveloppe les choses, les confond, elle suppose un locuteur qui ne catégorise plus, voguant dans la proximité et dans la profondeur d'un monde désormais indifférencié. Engagé dans de pures inflexions, de pures articulations lumineuses, impliqué en des résonances sonores, le monde est une traversée sensorielle, corporelle. Dans l'œuvre de Pierre Chappuis, la parole obscure de la rumeur n'est pas seulement de l'ordre de « la réclamation de ce qui se fait entendre clairement dans l'espace de la résonance¹⁶⁶ » du monde (Blanchot), elle procède de la traversée du corps spatio-temporel du monde par les choses, elle est ce par quoi se réalise le déploiement processuel du monde. Ainsi, en lisant le poème « *Ligne mouvante*¹⁶⁷ », le lecteur peut entendre s'esquisser les obstacles, ou simplement les matières, que doit traverser la lumière pour haler le monde :

¹⁶⁵ *Mon murmure, mon souffle, op.cit.*, p. 35.

¹⁶⁶ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969, p. 41. Pour Blanchot, la parole obscure possède « La clarté, c'est la réclamation de ce qui se fait entendre clairement dans l'espace de la résonance. ».

¹⁶⁷ *Dans la foulée*. Paris : José Corti, 2007, « *Ligne mouvante* », pp. 27-41.

Tant de bruissantes entraves, que sont-elles d'autre que lacs où piéger le jour ?

Roseaux comme une grêle rieuse et drue.

L'eau partout lumineuse, l'aurore : inlassablement reprend, alerte, vif, le même bégaiement.¹⁶⁸

La rumeur est certes un fond sonore (in)articulé, mais elle dégage des élocutions sonores diverses et se charge de les étirer, de les réitérer. Premièrement, les plantes font s'exprimer l'aurore, au sens premier du terme, la pressant dans le piège de leurs filets, de leurs cordes, pour la faire sortir du silence. Puis, dans le deuxième énoncé, c'est l'aube qui, en agitant les plantes, initie leurs clameurs vigoureuses et stridentes. Pour finir, le trouble de la rumeur se module dans le « bégaiement » et parle d'une autre traversée de matières vives : la lumière frappe et s'infiltré dans l'eau. Si la rumeur du monde est le plus souvent parlante parce qu'associée à un échange entre les éléments naturels, il arrive néanmoins qu'elle soit présentée de façon plus ambivalente quand elle traverse le « (*mutisme*)¹⁶⁹ » :

brouhaha
comme une plaie de silence

parole, effraction

dans le futur plane
inaccomplie

La rumeur témoigne en ce cas d'une agitation, d'une confusion, d'une plainte encore contenue, comme si le monde, trop resserré en lui-même, ne parvenait précisément pas à s'exprimer, à s'extirper de lui-même. La plénitude, la dense unité du monde, seraient proches de rompre, et cette rupture est précisément attendue parce qu'elle permet l'« effraction », de la parole poétique. Celle-ci alors pourrait sonder quelque chose de l'énigme enclose, dire en un autre langage le retentissement du monde, son mouvement processuel.

Reste à examiner une rumeur plus obscure, plus menaçante, par le biais de laquelle la mort résonne dans le monde des vivants. Elle travaille sourdement, ou dans le vacarme, à imposer sa puissance. On l'entend plus volontiers s'exprimer dans certains recueils comme *Moins que glaise*, *Dans la foulée* ou encore *Dans la lumière sourde de ce jardin*. Les analyses menées en seconde partie sur l'acousmate¹⁷⁰ justifient la concision de certaines remarques. L'un des traits caractéristiques est que cette rumeur de l'obscur irradie de l'épaisseur de la pierre, c'est-à-dire des profondeurs du monde, en faisant sourdre quelque chose comme des cris. Ainsi en est-il dans le poème « *Montagne amputée*¹⁷¹ », quand l'affaissement pierreux fait

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 38.

¹⁶⁹ *Décalage*, *op.cit.*, III, 1, pages non numérotées.

¹⁷⁰ Cf. *supra* pages 457 et suivantes.

¹⁷¹ *Dans la foulée*. Paris : José Corti, 2007, pp. 81-90.

« [v]iolemment » sourdre sous la lumière un « silence – autre étranger, compact ». Bien que radicale, l'altérité porte néanmoins une rumeur dense faite de « tant de cris », « fossilisés »¹⁷². Le locuteur n'assigne pas ces cris, de façon à faire résonner et l'emprise intemporelle de la mort, et la fascination qu'elle exerce sur les hommes les plus téméraires¹⁷³. Cette rumeur le conduit « [d]'approfondissement en approfondissement » vers une « catastrophe » déjà et toujours « à venir »¹⁷⁴. Une autre spécificité ressortit à la figuralité acousmatique de la rumeur obscure dans le livre *Dans la lumière sourde de ce jardin*. La rumeur correspond au flottement et à la dérive de la barque du poème « *Barque ou gondole*¹⁷⁵ », son déploiement ondulatoire et musical colore le transport hypnotique entre une conscience altérée, et la mort. Dans le poème liminaire, le vacarme du « *Déversoir du temps*¹⁷⁶ » est tonitruant, excédant, apparenté à un verbiage inintelligible et insensé ; la rumeur recouvre l'épanchement incessant de la mort et en pointe la transcendance¹⁷⁷. Quand bien même la rumeur est moins directement attribuable à la voix de la mort, dans « *Tous bruits, toutes voix*¹⁷⁸ » par exemple, elle fore les profondeurs du monde et déchire l'étendue. Le vacarme de l'eau, le fracas du vent ouvrent une étrange faille, un « entonnoir » dans l'espace où se précipitent à jamais « les restes d'embarcations brisées par la tempête ». Signalons pour finir le singulier poème « *Cela seul*¹⁷⁹ », qui naît de la lecture et de la reprise de certains aspects du texte écrit par le poète portugais Antonio Ramos Rosa (1924-2013), « *A probreza de certas palavras*¹⁸⁰ ». Le locuteur se tourne vers la rumeur de la mort afin que sa voix porte, « venu d'en bas / le bruit qu'aucun écho ne répercute¹⁸¹ ». Pour ce faire, il convoque dans le poème les mots les plus « pauvres¹⁸² », les mots « perdus¹⁸³ ». Les ponctèmes blancs n'ouvrent pas simplement sur l'origine souterraine de la mort mais ils exhibent un espace intermédiaire imperméable. La rumeur est ambiguë, elle procède ou bien elle résulte justement du fait que rien « ne passe¹⁸⁴ », pas plus à travers les choses (les « arbres¹⁸⁵ » notamment) qu'à travers les mots qui sont

¹⁷² « *Montagne amputée* », *Ibidem*, p. 85.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 89.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 88.

¹⁷⁵ *Dans la lumière sourde de ce jardin*, *op.cit.*, pp. 15-16.

¹⁷⁶ *Ibidem*, pp. 9-10.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 9 : « [...] tel ce que crachent dans le vide plans inclinés et entonnoirs s'entrecroisant haut dans le ciel. »

¹⁷⁸ *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, p. 47.

¹⁷⁹ Le poème, extrait de *Moins que glaise* (*op.cit.*, pp. 19-27), sera évoqué ultérieurement, pour étudier ce que nous avons appelé la part de l'autre, cf. *infra*, pages 882 et suivantes.

¹⁸⁰ Le poème est publié en 1970 dans le recueil *Nos seus Olhos de Silêncio* (*Dans ses yeux de silence*).

¹⁸¹ *Moins que glaise*. Paris : José Corti, 1990, p. 23.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 25.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 24.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 24.

simplement dénués de résonance : ils ne font qu'« approfondi[r] » le rien, le vide¹⁸⁶. Il est bien question d'une « rupture » qui « déchire » les éléments de l'étendue mais cette rumeur est d'autant plus percutante qu'inouïe : elle n'est pas à proprement parler audible, elle est « sourde », elle n'est « rien » qu'un « écho » dans le sillage du locuteur¹⁸⁷. La rumeur est si oppressante, si impalpable en cette occurrence qu'elle ne retentit ni dans l'épaisseur de la matière des choses ni dans celle des mots. Non seulement les pierres n'irradient plus la rumeur obscure, mais en plus, « dirait-on », elles « s'allègent »¹⁸⁸.

Qu'elle soit chargée de vie(s) ou de mort, la rumeur traduit le besoin d'un rapprochement avec le monde et la nécessité d'une translation, d'un déplacement poétiques : ce qui ne s'entend et ne se comprend, s'instaure sensiblement comme une cinétique de résonance, comme un retentissement relationnel à la fois évident et indéchiffrable dont le poète ne peut extraire qu'un écho taciturne.

1.2. L'illisible, l'indéchiffrable et l'indénombrable

La poétique de la labilité consiste à acquiescer à l'idée que la profondeur de l'insaisissable est le seul fondement de la réalité poétique. Si, admet Pierre Chappuis, les « mots de déchiffrer, de recensement » sont spontanément associés au paysage, c'est « négativement, faute de mieux »¹⁸⁹. Le poète ne se présente ni comme traducteur, ni comme déchiffreur¹⁹⁰, ainsi les brumes de l'étendue ne font-elles pas écran à un au-delà, et parallèlement, elles ne plongent pas nécessairement le locuteur dans l'imagination ou dans le rêve. Pour autant, le poète est celui qui exige de « s'use[r] » vainement à « redéchiffrer » un « texte lacuneux », avant de trouver allègement, dans « *Le jour, le quotidien*¹⁹¹ ». L'impuissance est telle qu'« *Après si vaine attente* », l'unicité de l'instant se perd « par-dessus [l]a table de travail » du poète¹⁹² ; ce n'est qu'« [i]llusoirement » que le locuteur voudrait « la retenir. D'un mot. ». Selon quels renversements, quels décalages, quelles oscillations l'insuffisance poétique peut-elle s'éclairer et devenir une force favorable à l'écriture ?

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 26.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 26.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 24.

¹⁸⁹ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, p. 119.

¹⁹⁰ À cet égard, il semble que P. Chappuis doit être distingué de P. Jaccottet pour qui cette fonction poétique reste prégnante : « C'est en effet comme s'il y avait une poésie cachée dans le monde et dont on serait les traducteurs », explique-t-il à Reynald André Charlard qui l'interroge (Philippe Jaccottet, *De la poésie : entretien avec Reynald André Charlard*. Paris : Arléa, 2005, p. 158).

¹⁹¹ *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole, op.cit.*, p. 87.

¹⁹² *D'un pas suspendu, op.cit.*, p. 68.

Dans l'ensemble de l'œuvre, le locuteur chappuisien rend compte de son impouvoir, parfois même de sa déprise, d'où le choix du substantif impouvoir plutôt que celui d'impuissance. Ainsi, en est-il lorsque les choses du monde en viennent à s'écrire en transparence sur un carnet ouvert dont les pages restent vierges¹⁹³. Le livre *Un cahier de nuages*, tout en étant singulier, n'est pas moins représentatif d'une double remise en question du pouvoir poétique. La poésie reste sans emprise sur un monde labile : « Comme j'ouvre mon cahier pour l'y fixer, une fois de plus mon objet m'échappe », avoue le locuteur. Cependant, la puissance de la poésie ne tient pas nécessairement de la saisie de la réalité, et sa force ne provient pas davantage d'une résistance ou d'une lutte contre l'impouvoir. Par le biais de cette question rhétorique, « (Mais est-ce ici manquer son but que de *faire chou blanc* ?)¹⁹⁴ », le poète cherche peut-être moins à dire la « persistance d'une possibilité dans l'impossible¹⁹⁵ » (P. Jaccottet), qu'à insister sur le paradoxe originel de la poésie qui naît de la conscience d'une vaine prétention à déchiffrer ou à dénombrer les choses du monde. Par exemple, le locuteur-poète de « *Sombre et touffu* » ne se départit ni de l'exigence de vouloir « À l'impossible (*mêmes embarras, toujours*) [...] être tenu », ni de sa vaine ardeur « à poursuivre un dénombrement¹⁹⁶ » de toute chose. Précisément, l'éclairement n'existe que parce que la maîtrise, la connaissance et l'aboutissement téléologique comptent moins que le cheminement dans l'impouvoir. Choisissons de rappeler quelques citations extraites du poème « *Chemin faisant*¹⁹⁷ ». Sur la voie « quasi indéchiffrable¹⁹⁸ » empruntée par le poète-promeneur (chemin de vie et chemin poétique s'entremêlent), l'affleurement d'un gond dans le bitume marque comme le point « secret¹⁹⁹ » du monde. Sachant pertinemment que nulle révélation n'interviendra, le locuteur y est néanmoins continûment reconduit. Dans la phrase suivante, la double négation, « Une autre fois : un soupirail, non ; nullement non plus une porte condamnée²⁰⁰ », correspond à un double renversement. Le poète renvoie dos à dos l'abîme des profondeurs et l'ouverture, mais dans cet entre-deux, il assoit tout de même le cheminement poétique. L'allant poétique est le seul éclaircissement possible, la plus juste persistance. L'inexpliqué, l'inexplicable fondent en négatif le déploiement du poème et instaurent, par renversement, une poétique paradoxale selon laquelle le « vertige [est] fécond / (pour qui

¹⁹³ Nous pensons aux poèmes « (*hiatus*) » (*Pleines marges, op.cit.*, p. 9) et « *Splendeur étouffée* » (*D'un pas suspendu, op.cit.*, p. 10)

¹⁹⁴ *Un Cahier de nuages, op.cit.*, p. 16 et 17.

¹⁹⁵ Jaccottet, Philippe, *Œuvres, op.cit.*, *Éléments d'un songe*, p. 1405.

¹⁹⁶ *Dans la Lumière sourde de ce jardin, op.cit.*, « *Sombre et touffu* », pp. 14-15.

¹⁹⁷ *Dans la foulée, op.cit.*, pp. 105-115.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 107.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 109.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 109.

sera parvenu à le juguler)²⁰¹». Il ne s'agit pas de prétendre vaincre l'impouvoir poétique et, confronté à l'insurmontable, de sombrer : le poète doit neutraliser cette force défavorable pour y puiser un ressort poét(h)ique, une énergie poétique renversante, motrice.

En dépit de son caractère indéchiffrable, le dire du monde continue positivement de requérir le poète, de lui faire signe. Le point aveugle du renversement se situe à la rencontre entre l'« injonction silencieuse²⁰² » du monde et la « provocation silencieuse²⁰³ » de la parole poétique (R. Char). Le dire dont il est ici question se distingue de la rumeur, d'abord parce qu'il parle l'étendue. Ainsi en est-il de la ligne aurorale quand elle « Dit » « feu, flashes » ou encore « écarts », quand elle donne à voir « d'indéchiffrables signes »²⁰⁴, ou de cette nuit qui trace son déploiement à la surface de l'eau par le biais d'un écheveau de « hampes » et de « jambage »²⁰⁵. De l'un à l'autre terme, s'opère un renversement calligraphique et phonétique. Le miroir de l'eau révélerait l'injonction d'un monde dont la provocation silencieuse consiste en un mouvement d'écriture manuscrite, tantôt tendu vers le haut, tantôt tendu vers le bas. Mais, l'eau miroite surtout la conscience poétique du locuteur qui se voit appelé à l'écriture.

Parfois, les choses du monde donnent directement leçon d'impouvoir en indiquant au poète une manière de se tenir poét(h)iquement devant l'insaisissable. L'arbre est l'un de ces éléments parlants, qu'il fasse simplement signe ou qu'il discoure. Observons celui-ci :

immobile au-dessus des eaux rebondies

ombres
signes que la blancheur efface
engloutit

le frêne ailé les pièges en vain²⁰⁶

À l'instar du poète, l'arbre a contemplé la labilité des « signes » du monde, signes qui à terme s'évanouiront dans la blancheur à la surface (sur la page) des eaux. Sans succès, le « frêne » a tenté de piéger, de sauvegarder l'instant dans ses branches, sur ses feuilles. Silencieusement, l'arbre enveloppe encore ce moment privilégié ; et parallèlement, sur la feuille du poème, les vers initial et final embrassent étrangement l'arbre qui n'a pu retenir l'insaisissable. L'effet de mise en abyme n'est un renversement que dans le sens où l'impouvoir devient un principe névralgique, un point de connivence sensible entre les choses

²⁰¹ *De l'un à l'autre*. Genève : La Baconnière / Arts, 2010, « *Songeries pour J.-Éd. A.* », p. 93.

²⁰² Viart, Dominique (dir.), *Jacques Dupin. L'injonction silencieuse*. Paris : La Table ronde, 1995.

²⁰³ Char, René, *Œuvres complètes, op.cit.*, « *La bibliothèque est en feu* », p. 411 : « La poésie est à la fois parole et provocation silencieuse ».

²⁰⁴ *Dans la foulée*. Paris : José Corti, 2007, « *Ligne mouvante* », p. 34.

²⁰⁵ *D'un pas suspendu, op.cit.*, « *Hampes, jambages* », p. 49.

²⁰⁶ *Décalage, op.cit.*, I, 5, « (noté sans indication de date) » (non paginé).

et le poète. Dans *Soustrait au temps*²⁰⁷, au cœur de la clairière, vit un autre arbre, « un ermite, un sage » que la lumière et l’effervescence alentour irradient. Solitaire et « [o]ublieux » de lui-même, comme souhaite l’être le poète, l’arbre se tourne vers les autres, vers « ses pairs ». Il frissonne au gré du vent, de la lumière ou de l’ombre, n’éprouvant ni le besoin d’écrire, ni celui de dire (« Sans discours, sans voix »), ni même celui de raisonner sur les choses : il « ne donne leçon de rien ». L’arbre existe pleinement, il n’est pas plus dans la déprise que dans l’indifférence ou le repli mutique : en effet, les énoncés parenthétiques rapportent ses échanges avec les autres, son point de vue peut-être²⁰⁸. Imposant sa présence, sa manière d’être, il éclaire l’obscur question de l’existence, mais engage un échange relativement intraduisible. Cependant, le redressement vertical végétal rapporte le poète à ce point aveugle de l’allègement face à l’absurde : une vitalité que rien ne justifie. Ce sont les mêmes raisons qui poussent tel autre locuteur à saluer le cerisier « surgi du mur ». Celui-ci vit « de rien » mais avec ferveur. Sa précaire existence dépend justement de sa capacité à passer « inaperçu » des hommes²⁰⁹. Comme chez Guillevic, le locuteur adresserait une sorte de remerciement « au végétal / De s’entêter à réussir / La verticale vers le haut.²¹⁰ ». Le renversement qui fonde le geste d’écrire semble trouver là un ressort fondamental. Face aux « peupliers », le poète breton se sent chargé « de l’écriture »²¹¹ ; quant au locuteur chappuisien, il considère l’obstination avec laquelle des arbustes blessés stabilisent un « talus » prêt à tomber :

Donner la réplique au dévalement de la colline, molasse à nu, crayeuse, plus poussière que terre durcie, seule pourrait le tenter une écriture droite.²¹²

Frappent, en l’occurrence, l’incertitude liée à la conduite de l’écriture par rapport à la rectitude végétale, et l’effet de miroitement entre les réponses (la « réplique ») poétique et biologique. Le miroitement n’implique pas une ressemblance, mais, en dépit de la distance entre le monde et l’écrivain, il marque l’intuition d’un échange, l’expression d’une exigence, plus que d’un espoir : il est question d’une charge énergétique, d’une tension, d’un appel issu des profondeurs souterraines vers un « redressement à la verticale²¹³ ». À défaut de partage, s’esquisse pourtant une possible convergence, non de vue, mais de manière. La posture du

²⁰⁷ *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, *op.cit.*, p. 42.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 42 : « (« Qu’êtes-vous venus chercher ? ») », puis « (mais, dans l’air, une effervescence, si légère soit-elle) ».

²⁰⁹ *À portée de la voix*, *op.cit.*, « *Cerisier saxifrage* », p. 19.

²¹⁰ Guillevic, Eugène, *Inclus*. Paris: Gallimard, NRF, 1973, p. 84.

²¹¹ *Ibidem*, pp. 84-85.

²¹² *Dans la lumière sourde de ce jardin*, *op.cit.*, « *À terme peut-être* », p. 43.

²¹³ *Ibidem*, p. 44.

poète neuchâtelois n'est pas celle d'un traducteur, dans « cette pâte obscure [du monde] où la lumière n'est qu'un élanement²¹⁴ » (Gaspar) : il se figure, continuant de sonder le monde.

Selon la perspective du renversement, l'illisible prend une tournure spécifique : le monde appellerait non pas au déchiffrement mais à une lecture transparente. Recoupant à lui seul trois exemples caractéristiques, le recueil *Mon murmure, mon souffle* sera privilégié. Observons premièrement l'unité strophique de ce poème non titré :

Le vent – sa lecture aveugle
reprise de page en page.²¹⁵

La syntaxe elliptique du premier énoncé maintient vive une ambivalence de sens : soit le vent qui parcourt l'étendue est un lecteur « aveugle », faisant bruire et s'exprimer les choses au-delà d'un sens humainement intelligible ; soit le locuteur cherche à lire le vent, au gré de ses va-et-vient dans l'étendue, et le donne à lire au lecteur d'un poème-page à l'autre. Par le biais du locuteur et par le biais du lecteur, le poème est le miroir dans lequel le monde se lit lui-même. Un processus équivalent est mis en évidence dans l'occurrence suivante, évoquant la « légèreté du givre » :

Comme on lit, le doigt sur la page,
strophe après strophe,
le soleil l'absorbe.²¹⁶

La comparaison initiale fait du soleil un lecteur enviable qui touche « du doigt » les choses et, poétiquement, les savoure. Or le poète se figure lui aussi comme un lecteur, un lecteur qui double, et savoure, la lecture transparente et miroitante que le monde fait de lui-même dans le miroitement du soleil et de la gelée. Et nous-mêmes, nous redoublons le geste de lecture engagé par le solaire dans la blancheur d'une étendue blanchie de givre. Le « travail vivant » du poème est tout à fait ressemblant encore dans « (*gué de lucarnes*) » :

Lecture assombrie du ciel
à suivre de flaque en flaque.

Le poème ayant été abordé en première partie²¹⁷, insistons sur l'idée suivante : le locuteur double la lecture miroitante du monde par lui-même ; il lit que l'eau lit et s'approfondit de sa conversation avec le ciel. Si la séparation d'avec le monde n'est pas un exil définitif, c'est que l'impossibilité de déchiffrer n'est pas, finalement, un si grand manque. La justesse poétique consiste pour le poète à se situer au cœur de l'échange miroitant entre les éléments du monde. En cela, l'attitude chappuisienne se distingue de celle de Roger

²¹⁴ Gaspar, Lorand, *Approche de la parole, op.cit.*, p. 63.

²¹⁵ *Mon murmure, mon souffle, op.cit.*, p. 58 (poème non titré).

²¹⁶ *Ibidem*, p. 62 (poème non titré).

²¹⁷ *Ibidem*, p. 28. Voir *supra* page 94.

Munier qui, dans *La dimension d'inconnu*, justifie de la légitimité de la parole poétique en considérant que son dire « double bien le monde, mais selon une attente qui est du monde, qui est le monde²¹⁸ ». Le monde, les éléments du monde, font signe, murmurent, appellent l'attention : ils sont parlants pour le poète. Pour autant, ils ne requièrent pas à proprement parler un dire : l'insistance sur l'idée d'une lecture transparente traduit l'exigence que la parole poétique passe inaperçue, qu'elle s'efface devant ce qu'elle évoque, un peu à la manière de cette eau glissant sur les cailloux, sur les galets qui font son lit, et qui, dans sa coulée, opère une « [l]ecture autre des mêmes mots », une lecture claire, « sur la page en cours²¹⁹ ». C'est donc à plusieurs titres que la séparation d'avec le monde est parlante et renversante. L'impouvoir poétique, l'impossible mais peu souhaitable déchiffrement ou « dénombrement²²⁰ », ne contrarie pas l'intuition d'un autre processus de lecture-écriture poét(h)ique qui est clairement dépris de l'exigence de faire sens, en matière d'épistémologie ou de morale. L'écriture-lecture impose plutôt l'idée que la réalité des choses du monde fait sens quand elle suscite un bouleversement, infondé, mais dont procède quelque vive sollicitation. « *[U]n son, un signe, un appel* » posent une séparation d'avec le monde, mais ils l'allègent pour le poète qui sait tourner l'écriture poétique vers « l'écoute » : « point d'autre tâche [...] que de nous appliquer à ne pas perdre le fil. », conclut tel énonciateur²²¹.

Le renversement détermine donc le fonctionnement de la labilité poétique, car l'auteur ne se voue pas à traduire les signes du monde mais à exhiber le travail vivant de l'écriture :

Comment faire l'inventaire de ce qui, voué à l'informulable, n'avait poids dans la réalité – *ô enchantement !* –, n'était rien – *trésor !* –, participait de la vraie vie – *vaincue, l'insignifiance !* – allégrement remontait jusqu'aux sources – *ô dépossession de soi !* –, comment trouver ensuite à s'en détacher ? du coup, de bon gré, ne plus avoir affaire à soi ?²²²

De fait, le tiraillement entre les deux voix exhibe ce travail de renversement favorable : alors que la voix qui questionne allègue d'abord l'impouvoir de « faire l'inventaire », de formuler le peu, le rien de la réalité ; la seconde affirme un ravissement qui tient du travail d'écriture. Dans les va-et-vient d'une voix à l'autre, l'écriture poétique parvient, par effet de réversion vers l'amont du texte, à donner « poids » à la réalité antérieure, à renouer de manière consubstantielle avec les « sources » du vécu et du désir d'écrire : elle parvient à retrouver la part manquante de l'immédiat. Mais la puissance poétique à son acmé impose de se dessaisir, de se « détacher ». Au problème initial, au

²¹⁸ Munier, Roger, *La dimension d'inconnu*, op.cit., p. 33.

²¹⁹ *Comme un léger sommeil*, op.cit., p. 34 (poème non titré).

²²⁰ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., p. 119.

²²¹ *À portée de la voix*, op.cit., « Pour l'instant », p. 15.

²²² *D'un pas suspendu*, op.cit., « Place nette », p. 9.

soupçon d'incapacité à saisir et à faire sens, se substituent la double difficulté de ne plus vouloir saisir et de prétendre se dessaisir de soi. L'impouvoir poétique est de l'ordre de la traversée, de l'oscillation avec une plénitude fondée sur le « rien », l'impouvoir est donc la condition *sine qua non* de l'ouverture poétique. Mais revenons à présent sur la notion d'immédiat, dont le fonctionnement est tout aussi labile.

1.3. La part manquante de l'immédiat

Si l'auteur rejette le déchiffrement du paysage, c'est parce que l'immédiateté « exclut de prendre quelque recul que ce soit ». L'immédiat « s'ouvre » à l'aplomb d'un manque, d'un « vide » que la « réflexion » menace de résorber²²³. La part manquante de l'immédiat est inhérente à l'approche du monde, et c'est d'elle qu'il est question en poésie : « [...] même un enfant le perçoit – d'instinct que c'est de la part manquante du réel – qui nous manque autant que nous la manquons – qu'il est question » en poésie, insiste J.-P. Siméon²²⁴. La problématique de l'immédiat relève donc à la fois de celle de la séparation d'avec le monde et de celle de l'impouvoir. Comme l'explique J.-C. Schneider, la poésie témoigne d'une déchirure incomprise et fulgurante : le poète s'est vu « ravi de son rapport sans intermédiaire avec les choses.²²⁵ ». Le premier recueil de notes, *La Preuve par le vide*, fait état de ce travail intérieur douloureux et inéluctable :

[...] rester toute sa vie durant déchiré entre l'abandon à l'instant présent et l'arrière-pensée de faillir en s'y arrachant pas par désir, absurdement, par devoir de le ressaisir.

Au cœur de l'immédiat, être encore tiré par la manche comme si le sentiment d'être au monde (écoute, élans, émotions) ne pouvait trouver en lui sa propre justification. [...] ²²⁶

L'auteur aborde à la fois l'idée d'une opposition entre vivre et écrire et celle d'un renversement poétique. Sur les poètes pèse une accusation majeure : la poésie serait un « substitut de la vie », et résulterait même d'une « incapacité ou [d']un refus de vivre » (L. Gaspar)²²⁷, d'une « peur » de vivre²²⁸ (P. Chappuis). Au-delà de l'archaïsme du préjugé, l'auteur neuchâtelois se figure pris en tenailles entre le désir que vivre relève d'une participation entière, et l'aspiration à ce que l'écriture poétique puisse répondre d'un sens faisant défaut à l'existence. Voilà qui laisserait croire que seul l'art peut ouvrir à la plénitude

²²³ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 119.

²²⁴ Siméon, Jean-Pierre, *La poésie sauvera le monde*. Paris : le Passeur éditeur, 2017, p. 53.

²²⁵ Schneider, Jean-Claude, *Ce qui bruit d'entre les mots*. Bruxelles : La Lettre volée, Collection Essais, 1998, p. 33.

²²⁶ *La Preuve par le vide*. *Ibidem*, « *Aller l'amble* », p. 135.

²²⁷ Gaspar, Lorand, *Approche de la parole*, *op. cit.*, p. 174 : « Vivre, écrire. L'idée d'une opposition, d'une incompatibilité entre les deux fait partie des lieux communs de notre modernité. L'écriture nous est présentée comme un substitut de la vie, nous écrivons par incapacité ou par refus de vivre. ».

²²⁸ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « *Silo* », p. 24.

de vivre (Maldiney). Cependant, l'ensemble des vues du poète est plus nuancé. Entre « plénitude et vide, contradiction et renversement du négatif en positif²²⁹ », des mouvements labiles intéressent les plans respectifs de l'existence et du travail d'écriture, selon des articulations relativement complexes.

À l'appui de la réflexion de M. Blanchot et F. Jullien, déterminons une perspective herméneutique. Pour le second, l'immédiat est moins de l'ordre du « donné » que de l'ordre d'un « effet »²³⁰ que la parole ferait « surgir » en ouvrant de « l'entre »²³¹. L'intérêt de cette approche est d'éviter l'aporie de l'inaccessibilité de l'immédiat : il n'y a pas de rapport positif à l'immédiat en dehors du « travail vivant » (Thélot) du poème. En d'autres termes, le travail poétique est la seule manière de « rejoindre », de « répondre » (Chappuis) à/de ce qui fut éprouvé²³². Aussi définissons-nous l'immédiateté comme cette distance²³³, traversée et retraversée, polarisée entre l'intuition d'un « vivre immédiat non encore érodé de l'intérieur et ne souffrant nulle déchirure²³⁴ », d'un vivre qui « est dépensé sur-le-champ, perdu, englouti²³⁵ », et sa ressaisie sur le plan du travail poétique. La polarité de l'immédiateté poétique suppose que la primauté soit accordée au vécu : il s'agit « [d]'abord [de] vivre, et même terre à terre », puis ajoute l'auteur, de ressaisir cela sur l'« autre plan », celui de la poésie. Mais, d'une part la ressaisie n'est pas assurée, et d'autre part elle ne résoudra pas l'« écart », la distance entre le poème et l'immédiat qui nécessairement se dérobe. En concluant lapidairement par cette formule, « Alors autrui. », l'auteur rapporte le travail de ressaisissement vers l'altération comme vers l'altérité : du côté de l'auteur, l'écriture met en œuvre le travail de l'ipséité et la déformation du vécu ; du côté du lecteur, l'interprétation implique une autre reconstruction de ce dont procède le poème. Telle est la portée poïét(h)ique du « travail vivant » (Thélot) de l'écriture, du texte : le désir d'une relation d'immédiateté vient creuser l'inadéquation entre le réel, la réalité éprouvée, sa trace

²²⁹ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « Écrire », p. 121.

²³⁰ Jullien, François, *Philosophie du vivre*. Paris : Gallimard, Bibliothèque des idées, 2011, p. 236. Le philosophe se rapporte à la pensée d'Hegel.

²³¹ *Ibidem*, p. 238 : « Elle [la parole poétique] fera surgir l'immédiat non pas après (*in fine*), mais du sein même de la médiation ou de son *entre*, quitte à faire implorer celle-ci. »

²³² *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Aller et retour », p102.

²³³ Nous reprenons le titre de la note « Distance » (*La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, pp.43-44), précédemment citée dans les notes précédentes mais nous faisons aussi référence à la distance aveugle que nous concevons comme le sentiment poétique que définit R. Barbaras.

²³⁴ *La Preuve par le vide, op.cit.*, p. 39.

²³⁵ *La Preuve par le vide. Ibidem*, p. 128.

mémorielle et sa trace dans les mots du poème. Or, c'est bien ce décalage qui donne, au poète comme au lecteur, part « à vivre *par la négative*²³⁶ ».

De manière primordiale, l'immédiateté s'adosse à l'informulé, au non-parlant ou encore à l'insaisissable. L'informulé n'est pas l'informulable : le premier substantif engage une tension, une circulation à l'aveugle entre l'immédiat attendant au vécu²³⁷ et l'effet d'immédiateté créé dans et par le travail poétique. L'immédiat correspond pour le poète au choc du « sentiment du monde » pensé par R. Barbaras²³⁸. Or, celui-ci est précisément muet²³⁹, « Muet, somme toute, ce qui passe ou se passe en nous d'essentiel²⁴⁰ », indique le poète, et qui plus est, il rend muet²⁴¹. Dans l'expérience poétique du monde, le rapport à l'immédiat confine à l'idée que le poème n'a, à la limite, rien à raconter, rien à dire, parce qu'il se fonde sur « le défaut même du vécu », sur « ce qui troue la vie », explique P. Lacoue-Labarthe²⁴². Sur ce plan, la parole poétique opère donc un renversement du négatif, l'évidement éprouvé, au positif, le poème. Mais, lorsque, dans *Battre le briquet*²⁴³, Pierre Chappuis pose un indicible, un informulable, il ne se situe pas tout à fait sur le même terrain :

Par contre, cela même qui demande à prendre corps, car nous recevons le choc d'où naît le besoin du poème, cela, oui, les mots pour le dire manquent.

L'informulable et l'indicible renvoient à l'amont de l'écriture, et aussi à l'écriture de la note, qui cherche à éclairer les mécanismes de l'injonction portant vers l'écriture. En substance, le poète prend acte de ce que l'immédiateté muette du vivre est informulée et sans doute informulable ; par contre, ce qui est dicible, c'est la relation entre le choc vécu et l'impulsion, le désir d'écrire. L'immédiat est le point aveugle du lyrisme, c'est le point de

²³⁶ *Muettes émergences, proses, op.cit*, p. 242. (Respect de la typographie choisie par l'auteur). Dans la prose « *Parler au fleuve* », le poète explique l'écart entre l'évidence qu'il a éprouvée dans l'étendue et le doute ensuite omniprésent : non seulement la réalité vécue était peut-être sans « contenu », mais il n'est même plus possible de « savoir ce qu'il en était *au juste* ». La part manquante de l'immédiat, le hiatus « ne cesse pourtant de nous vassaliser » précise encore Pierre Chappuis.

²³⁷ En italique, le substantif désignera cette intuition d'un vivre « non érodé de l'intérieur » mais « dépensé sur-le-champ », tel que Pierre Chappuis l'appréhende.

²³⁸ Nous expliquerons ultérieurement en quoi il se distingue de l'émotion.

²³⁹ Dans *Battre le briquet* précédé de *Ligatures* (*op.cit*, p. 108), Pierre Chappuis écrit : « Muet, ce à quoi nous sommes rattachés de la réalité extérieure, qui touche nos sens, se répercute en nous [...] Muets, notre ravissement, nos émotions, notre frémissement intérieur ».

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ Ce qui fait dire de manière concise à Antoine Emaz dans *Cambouis* (*op.cit*, p. 8), « Un poème, c'est de la langue sur ce qui rend muet. ».

²⁴² Lacoue-Labarthe, Philippe, *La Poésie comme expérience*. Paris : Christian Bourgeois éditeur, Titres, 183, 2005, p. 33. Michel Collot a également analysé cet aspect dans différents ouvrages, et notamment *La poésie moderne et la structure d'horizon, La matière-émotion* ou encore *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*.

²⁴³ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit*, p. 108.

convergence et le point de fuite du « besoin de poésie²⁴⁴ ». Dans les poèmes, l'informulé a été abordé en termes stylistiques²⁴⁵ : il consiste à pointer dans le vide et dans l'indéterminé.

Entre les pôles du vécu et des mots du poème réside un autre type de relation. Dans la note intitulée « *Distance*²⁴⁶ », le poète élit le « contact *direct* avec les choses – l'immédiateté du vécu » comme une exigence première, et même unique puisqu'elle est « seule visée ». Mais, dans le même livre, *La Rumeur de toutes choses*, est réaffirmé le fait que la relation avec les choses est essentiellement médiante : la relation de proximité avec le monde n'existe que dans les mots : « s'il nous est donné de prendre part, c'est grâce aux mots eux-mêmes²⁴⁷ », précise Pierre Chappuis dans la note intitulée « *Clarté, obscurité* ». Deux traits sont susceptibles d'expliquer ce renversement. Premièrement, seuls les mots mettent en jeu ce que le poète décrit comme une « invitation à rejoindre ce qui demeurera malgré tout à distance²⁴⁸ ». Secondement, l'auteur du *Biais des mots* considère que c'est par le truchement des mots que « le monde, les êtres, les objets, nos émotions deviennent *parlants*.²⁴⁹ ». C'est la raison pour laquelle il était nécessaire de poser préalablement la distinction entre parole du monde et monde parlant.

Par conséquent, si l'immédiateté sonde la poétique de la labilité, c'est en posant des directions, des enjeux à la fois différents et alternatifs. L'effet d'immédiat, postule F. Jullien, ne s'estompe pas seulement dans le travail de médiation de la réflexion, mais dès qu'intervient une « destination²⁵⁰ ». Or dans les notes d'essais, Pierre Chappuis examine précisément ces diverses directions de sens. Par exemple, la ressaisie de l'immédiat doit répondre au vœu d'éviter la perte de l'instant, ou tout au moins de maintenir avec l'instant un lien, en lançant « l'arche d'un poème »²⁵¹. Par ailleurs, l'immédiat implique un va-et-vient entre les qualités de présence et d'absence. Afin de ne pas revenir sur les motifs abordés en première partie, reportons-nous à l'un des haïkus japonais cités par le poète dans le livre *La Rumeur de toutes choses*²⁵² :

²⁴⁴ Titre de l'une des proses de *L'invisible parole* (*Distance aveugle précédé de L'invisible parole, op.cit., pp. 14-15*).

²⁴⁵ Cf. *supra*, *Les troubles de l'ancrage de la parole poétique*, p. 283 *sqq.*

²⁴⁶ « *Distance* » dans *La Rumeur de toutes choses, op.cit., pp. 43-44*.

²⁴⁷ *La Rumeur de toutes choses. Ibidem*, p. 31.

²⁴⁸ « *Distance* » dans « *La Rumeur de toutes choses. Ibidem*, p. 44.

²⁴⁹ *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 68. Dans la note « *Pacte renoué* » du livre *La Rumeur de toutes choses*, la même idée est développée ainsi : « Inertes, les choses le demeurent – et leur conscience en nous – tant qu'elles sont hors du champ d'aimantation des mots. » (p. 94).

²⁵⁰ Jullien, François, *Philosophie du vivre*. Paris : Gallimard, 2011, p. 222 : « Or vivre ne s'éprouve [...] que si l'on ne cherche rien derrière ; que si on l'affranchit de la destination et qu'il devient contemporain de lui-même : que si l'on refuse de lancer devant soi le palet pour avoir ensuite à courir après. »

²⁵¹ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « *Conscience poétique* », p. 105.

²⁵² *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, 121.

Étant à Kyoto
mais au chant du coucou
rêvant de Kyoto

Gageons que le poète neuchâtelois apprécie particulièrement le travail de Bashô sur le décalage inhérent à l'immédiat, à la labilité du vivre (réellement éprouvée ou non) : le maître japonais instaure un heurt redoublé par la conjonction dans cette traduction. L'immédiat, c'est l'oscillation irrésolue entre être présent dans la ville et aspirer à y être. Une telle occurrence suggère que si l'immédiat est défini comme une pleine présence²⁵³, il n'est peut-être qu'une illusion, une sollicitation poétique imposant le recours à l'écriture, une sensation de temps²⁵⁴. Ce que le poème rend parlant sans jamais prétendre l'élucider, c'est l'effet d'immédiateté, et c'est ici le fait que le « chant » de l'oiseau ramène le locuteur à un état de présence à lui-même et au monde. Tel est bien ce qui définit, selon M. Blanchot, le tourment de l'immédiat : « De l'immédiat, il ne saurait y avoir saisie immédiate²⁵⁵ ». De fait, l'appel de l'oiseau est nécessaire au poète japonais. L'immédiat peut donc être entendu comme ce qui déborde la présence, comme la présence d'une absence, comme la présence de la non-présence. En résulte l'idée que le poète doit créer un rapport à l'immédiat, qu'il doit créer un effet d'immédiateté, en « réservant une distance infinie », un « intervalle » ne faisant pas « office d'intermédiaire »²⁵⁶ entre lui et le monde. Le déploiement des motifs de la labilité avec l'absence-présence des choses, leur fugacité, les intervalles dans l'étendue spatio-temporelle, ainsi que la discontinuité discursive servent l'expression de telles distances intérieures. Si l'évocation de la part manquante de l'immédiat est ambivalente dans les notes, c'est parce que la logique de l'écart est commentée. À l'inverse, dans les poèmes, l'effet d'immédiateté se réalise pleinement par le biais de la poétique des soubresauts et des indéterminations évocatoires. La part négative de la relation d'immédiateté est sondée dans les essais, la « part heureuse²⁵⁷ » s'exprime dans les poèmes. En effet, ceux-ci mettent en œuvre la poétique de l'instant qui consiste à instaurer des va-et-vient entre divers effets d'immédiateté, entre des « simultanités nombreuses²⁵⁸ » (P. Chappuis citant *L'Intuition de l'instant* de G. Bachelard).

²⁵³ Comme un vivre « ne souffrant nulle déchirure » encore, selon les mots de Pierre Chappuis dans *La Preuve par le vide, op.cit.*, « *Aller et retour* », p102.

²⁵⁴ Valéry, Paul, *Cahiers, I*. Paris : Gallimard, 1973, Bibliothèque de la Pléiade, « Sensibilité », pp. 1330 : « Relation du temps et de la sensation – le temps est mesuré par la sensation de l'écart ».

²⁵⁵ Blanchot, Maurice, *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969, « *La question, le tourment de l'immédiat* », pp. 51-54.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 53.

²⁵⁷ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « *Deux parts* », p. 72, « À la réflexion, la part de l'ombre ; au poème autrement tourné, la part heureuse, même (au mieux ?) restée dans l'air, respirée, inécrite. »

²⁵⁸ *Le Lyrisme de la réalité, op.cit.*, p. 26.

Enfin, il est nécessaire d'insister sur le mouvement de retournement, de contrecoup impliqué par l'immédiateté. La dynamique de l'immédiateté adosse simultanément et successivement, amont et aval de l'expérience vécue et de sa ressaisie poétique. Elle recouvre en partie le travail de la « conscience poétique », à la fois tournée vers l'antériorité et vers le futur : « ce qu'elle guette a déjà eu lieu, qui ne prend valeur qu'après coup.²⁵⁹ », écrit Pierre Chappuis. Pour observer la cinétique de l'immédiateté dans le poème, reportons-nous à ce court passage du poème intitulé « *Présentement* » :

(Y être, présentement.) En bas, dans la vallée, tremble un soleil roux : feu éteint, tourbière fauve (indiscernables d'ici, les fossés taillés à l'épluche et, dans les biefs, l'eau noire de l'enfance) [...] ²⁶⁰

L'immédiateté correspond à une traversée plurielle dans la « distance aveugle », qui constitue le titre du recueil cité. Le premier énoncé parenthétique interroge une présence et une absence au lieu et, comme il suppose une dimension polyphonique, il est au moins question d'un écart entre deux voix. La voix principale pose une présence que la voix parenthétique postule seulement. Cette voix parenthétique se rapporte à l'instance d'un locuteur-poète au moment du travail de composition textuelle, ou bien elle peut être comprise comme une prise de parole de l'instance auctoriale prenant ostensiblement part au déploiement du texte afin de susciter l'effet d'immédiateté. L'impossibilité d'assigner ces voix à une instance déterminée brouille les phases, les niveaux de l'expérience poétique. Mentionnant l'enfance, le second énoncé parenthétique instaure également un effet d'immédiateté du passé dans l'instant, mais à quel vécu faut-il le rapporter ? La réminiscence est toujours et déjà modifiée par le présent, de même que le présent est aussi polarisé par le passé.

Dans l'ensemble de l'œuvre chappuisienne, dans les poèmes comme dans les notes, l'écart temporel et la mise en relation entre différentes phases du travail du poème caractérisent une expérience poétique propre, un travail reposant sur des effets d'éclairement et d'approfondissement réciproques et miroitants, entre l'acuité d'une présence-absence rapportée au vécu, ou à celle renvoyant aux transformations induites par le travail d'écriture poétique.

Intéressons-nous maintenant aux spécificités de la ressaisie de l'immédiat telle que la conçoit le poète. Le point aveugle du lyrisme tient à ce que le travail poétique relève à la fois de processus de « décantation²⁶¹ », de régénération²⁶², de réinvention²⁶³, de « justification²⁶⁴ »,

²⁵⁹ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « *Sur le vif* », p. 59.

²⁶⁰ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole, op.cit.*, p. 105.

²⁶¹ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « *Silo* », p. 24.

²⁶² *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Écrire* », p. 121.

de ré-jouissance²⁶⁵ du vécu et de l'écriture, et aussi de phénomènes de « déperdition²⁶⁶ », de trahison²⁶⁷, d'« insatisfaction²⁶⁸ », et d'« évidemment²⁶⁹ ». Qui plus est, toutes ces cinétiques se combinent et se répercutent les unes sur les autres. En substance, dans la distance que requiert l'écriture, il s'agit bien de « Retrouver, mais quoi ?²⁷⁰ », demande l'auteur. Celui-ci se heurte au désillusionnement lyrique de la poésie contemporaine, consciente de l'impossible transparence expressive. Lucidité et fantasme s'affrontent, le poète évitant à la fois l'écueil de l'illusion et celui de la résignation. Reste qu'il est pour lui,

Difficile d'admettre qu'à défaut d'une expression originelle, rien ne prenne vie que recréé, au mieux sans arbitraire – mais qui pourrait en décider ?²⁷¹

Le problème posé est tout aussi crucial qu'insoluble, l'immédiateté vise une sincérité perceptive que l'auteur ne peut estimer objectivement, et le lecteur encore moins. Posant ces quelques mots, nous renvoyons à l'essai de N. Manning, *Rhétorique de la sincérité. La poésie moderne en quête d'un langage vrai*²⁷² qui porte exclusivement sur ces enjeux. Pierre Chappuis sait que l'impression, la sensation attenantes à l'immédiat sont troubles, et parce que la conscience poétique fait surgir après coup l'idée d'immédiateté, et parce que le travail d'écriture réinvente un vécu et que ce faisant il instaure un autre type d'effet d'immédiateté. Quant au lecteur, il n'a pas les moyens de départager les phases de ce travail, et n'a pas même à le faire pour prendre part au poème. Sondant ce point aveugle du lyrisme, le poète établit toutefois des repères pour fonder la légitimité de sa parole.

Premièrement, le décalage supposé par l'immédiateté n'équivaut pas à une disjonction entre le vécu et sa ressaisie poétique. Le poète affirme un reliaement²⁷³. Même si la singularité de l'événement s'estompe, même si le poème n'en garde que de « moindres attaches²⁷⁴ », l'écriture poétique met en jeu quelque chose de ce vécu « dépensé sur-le-champ, perdu, englouti²⁷⁵ ». Par ailleurs la poétique induit un réveil de l'immédiat, les notes des essais font

²⁶³ *Ibidem*, « Quant au poème ... », p. 129.

²⁶⁴ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Aller l'amble », p. 135.

²⁶⁵ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « Écrire », p. 121, et aussi *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Aller l'amble », p. 135.

²⁶⁶ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Silo », p. 24.

²⁶⁷ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « Quant au poème ... », p. 129.

²⁶⁸ *Ibidem*, « À Distance », p. 43.

²⁶⁹ *Ibidem*, « Écrire », p. 121.

²⁷⁰ *Ibidem*, « Lâcher la proie pour l'ombre », p. 102. Le choix de l'italique revient à l'auteur.

²⁷¹ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Tomber du ciel », p. 118.

²⁷² Manning, Nicholas, *Rhétorique de la sincérité. La poésie moderne en quête d'un langage vrai*. Paris : Honoré Champion, 2013.

²⁷³ Dans *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 62 : le poème doit être « rattaché (sinon qu'il vole en éclats !) à son point d'origine tout en ayant cessé de lui appartenir ».

²⁷⁴ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 71.

²⁷⁵ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 128.

apparaître deux explications complémentaires : dans « le champ d'aimantation des mots²⁷⁶ », les choses retrouvent vie parce qu'à la faveur du travail textuel, des « correspondances », « des échos intérieurs »²⁷⁷ se créent, se transforment, se multiplient ou instaurent des articulations nouvelles. Le travail de l'insu, des attractions et des contradictions souterraines s'adjoint à ce dont le poète peut ou croit avoir conscience : au cœur des mots du poème se nouent des interactions que l'auteur parviendra, à terme, peut-être, à tirer au clair.

En outre, Pierre Chappuis semble penser une sorte d'immédiateté seconde. Il n'est pas à entendre par là que l'écriture « suscite autre ce qui fut²⁷⁸ » (E. Guillevic), mais bien que le travail poétique ouvre un champ d'immédiateté qui lui est propre. Précisément, le poète déplace la relation d'immédiateté en considérant qu'il est aussi question d'« éprouver ce qu'on écrit ». Ainsi propose-t-il un autre type de légitimité, une nouvelle assise lyrique : en écrivant, il s'agit de « trouver vérité là, inopinément. »²⁷⁹. Cette immédiateté ne dépend pas d'une quelconque spontanéité, d'un quelconque jaillissement du poème, et le poète peut bien « *battre le briquet* » autant que nécessaire. Toutefois, l'auteur ne se départit pas complètement de cette idée qu'une certaine spontanéité est gage d'authenticité.

Au regard des précédentes analyses, l'effet d'immédiateté de la poétique chappuisienne peut effectivement être pensé par le biais des métaphores dynamiques du ricochet et du surgissement différé. Le philosophe F. Jullien recourt à ces images pour évoquer le mouvement de l'impression qui s'est évanouie et qui, « par un effet de perspective ou de ricochet, soudain s'éclaire, se recueille, et se totalise »²⁸⁰. Il apparaît que cette mise en relation à distance caractérise le processus premier du « travail vivant » (Thélot) du poème. L'attachement de Pierre Chappuis à l'immédiateté est égal à celui de P. Jaccottet²⁸¹ ; en revanche, le poète neuchâtelois sonde sans concession la notion pour en exhiber toutes les difficultés conceptuelles. En somme, comme l'a défendu G. Deleuze, l'immédiateté implique un rapport à la profondeur dans le recours à la langue : « D'une part, le plus profond, [écrit-il], c'est l'immédiat ; et d'autre part l'immédiat est dans le langage²⁸² ». Partant, l'enjeu de l'effet

²⁷⁶ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « Pacte renoué », p. 94.

²⁷⁷ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Traversée », p. 132 : « De l'instant vécu au poème – bien plutôt du poème à l'instant vécu qui, à la faveur de correspondances, d'échos intérieur a dicté mots et phrases ou bien a été réveillé par eux, l'écart ne peut se mesurer ni se combler. »

²⁷⁸ Guillevic, Eugène, *Choses parlées*. Seyssel : Champ Vallon, 1982, p. 26.

²⁷⁹ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Aller et retour », p. 102.

²⁸⁰ Jullien, François, *Philosophie du vivre*, op.cit., p. 251.

²⁸¹ Qui affirme : « L'immédiat : c'est à cela décidément que je m'en tiens, comme à la seule leçon qui ait réussi, dans ma vie, à résister au doute, car ce qui me fut ainsi donné tout de suite n'a pas cessé de me revenir plus tard, non pas comme une répétition superflue, mais comme une insistance toujours aussi vive et décisive, comme une découverte chaque fois surprenante. » (*Œuvres*, op.cit., *Paysages avec figures absentes*, p. 469).

²⁸² Deleuze, Gilles, *Logique du sens*. Paris : Éditions de Minuit, Collection Critique, 1969, p. 18.

d'immédiateté est « moins d'atteindre l'immédiat que de déterminer le lieu où l'immédiat se tient "immédiatement" comme non-à-atteindre [...]»²⁸³. Pour le poète, l'immédiat est inaccessible, mais l'intuition d'une relation de proximité immédiate, elle, existe. Elle est certes soumise au miroitement, à la réfraction, à la diffraction, mais elle légitime l'élan poétique, ainsi que le recours à la notion de lyrisme.

1.4. Réversibilités entre un silence parlant et une parole taciturne

Analyser « où [se] tient "immédiatement"²⁸⁴ » le silence, c'est encore interroger l'intuition d'immédiateté sur le plan de la relation entre la parole poétique et le monde. L'ambiguïté poétique tient à la volonté de rendre le silence parlant, au désir de manifester en quoi il est approfondissement et éclaircissement d'un irrépressible besoin d'osmose²⁸⁵, et ce au risque de l'évidement du poème. Tel est le paradoxe d'une parole taciturne qui affirme la nécessité de faire silence. Reste que le vœu de silence porte non pas seulement sur la parole poétique dans son ensemble mais sur le travail de la voix. La difficulté est donc de déterminer ce que représente pour Pierre Chappuis la notion de voix poétique dans un livre. Un point est certain, c'est que la voix a pour enjeu d'exhiber la non-coïncidence entre le locuteur du poème, l'auteur et le monde. L'auteur se veut lucide sur les limites du poème tandis que le locuteur textuel des poèmes se voue à l'expérience de la défaillance pour engager un autre rapport à la parole poétique et au monde. Dans l'imaginaire du silence se rejoue inextricablement l'exigence de sonder en même temps l'impossibilité de vivre en osmose avec les choses du monde, l'exigence de dire cette défaillance, et le refus de se résigner à cet impouvoir de la poésie. Cette « distance intérieure²⁸⁶ » (Chappuis) que creuse le silence nourrit très exactement le « travail vivant de la poésie » (Thélot). Elle engage les « deux parts²⁸⁷ » de l'écriture poétique, la part d'allègement dans les poèmes et la part du doute dans les notes. Entre ce que dit l'essayiste du silence, et ce que le silence représente dans le poème, deux aspects majeurs du sentiment poétique interviennent, et tous deux sont fondés sur le renversement. Sur le silence pèse l'insuffisance des mots dans l'immédiate proximité avec le

²⁸³ *Ibidem*, p. 162. La citation est tronquée, le reste du propos du philosophe (« [...] : la surface où se fait le vide, et tout événement avec lui, la frontière. ») s'éloignant par trop de notre perspective.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ Désir seulement, puisque le silence de la poésie est « étranger » à celui des choses, quand bien même il « répercut[e] » la rumeur des choses (*Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 73).

²⁸⁶ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 99. Il y a pour Pierre Chappuis distance intérieure, c'est-à-dire décalage, écart, entre soi et soi, entre soi et le travail obscur de la langue (analyse à venir), entre soi et le monde.

²⁸⁷ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 72.

monde mais, dans cette déprise que le locuteur exhibe une approche du monde. Par ailleurs, le silence est l'un des enjeux caractéristiques de la réversibilité entre le plein et le vide.

Le manquement des mots et le manquement à la parole font naître un silence où s'éclaire justement le désir de proximité avec le monde. De manière exceptionnelle, le poète dit l'aspiration à retrouver le silence apaisant du monde, alors que la clameur des oiseaux, par exemple, l'opprime. L'injonction du titre, « *Refaire silence*²⁸⁸ », n'est encore qu'« *à portée de la voix* » (titre du recueil cité). Le poème s'achève sur l'image d'un locuteur ruminant sa déconvenue. Aussi la blancheur de la page répond-elle à la fois au manque de poésie du moment évoqué et au manquement du locuteur à l'écriture poétique. Si celui-ci manifeste son défaut d'enthousiasme, le texte assure du moins de la fécondité d'une double inspiration négative : d'une part, le désappointement est le propos du poème ; et d'autre part, le vœu de restaurer le silence est le pacte instauré par le titre. Bien plus fréquemment, le manquement à la parole est subi, et le symptôme du silence manifeste la rupture due à l'« événement du monde » (Barbaras) auquel le poète est sensiblement lié. Le phénoménologue pense l'événement du monde en sa « négativité²⁸⁹ » : quelque chose d'indéterminable, d'inassignable s'est produit, qui engage une rupture, non une surprise²⁹⁰, et qui adosse familiarité et étrangeté du monde. Laissant muet, l'événement de monde sonde nécessairement la labilité du rapport à la langue. Pour reprendre les mots de P. Quignard, « Nous sommes une langue qui n'est pas installée dans la bouche mais qui vacille sur le bout de la langue²⁹¹ », et, ajouterons-nous, sur le bord des yeux, sur le bout des doigts ou sur le bord de la page. Analysons par exemple l'évocation de ce champ de chaume qui laisse le locuteur textuel sans voix :

Solairement
l'étéule, ses rayures
telles qu'aucun mot.²⁹²

Oscillant entre viduité et plénitude, le silence pointé par le dernier vers est indéniablement une proximité sensible avec le monde, à la fois une séparation et un reliement. L'étéule ne suscite pas de mot, mais la construction elliptique de la phrase ne permet pas de savoir indiscutablement pourquoi la vision n'est pas développée : est-ce parce que le locuteur ne trouve pas ses mots, parce que la langue ne lui en fournit pas les ressources (mais le

²⁸⁸ *À portée de la voix*, *op.cit.*, p. 55.

²⁸⁹ Barbaras, Renaud, *Métaphysique du sentiment*. Paris : Les éditions du Cerf, Passages, 2016, p. 91.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 85 : « l'événement n'est pas de l'ordre de la surprise, qui est justement un monde de rupture familier de notre relation familière au monde : il est absolument neuf et pourtant pas surprenant. »

²⁹¹ Quignard, Pascal, *le solitaire. Rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*. Paris : Les Flohic éditeurs, 2001, p. 102. Cité par Isabelle Soraru dans « Le difficile vœu de silence de Pascal Quignard », in Finck, Michèle (dir.) ; Ergal, Yves-Michel (dir.). *Écriture et silence au XX^e siècle*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2010, pp. 47-58.

²⁹² *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, p. 33 (poème non titré).

caractère ordinaire du sujet contredit *a priori* l'hypothèse), parce que le bouleversement (dû, peut-être, à la beauté ?²⁹³) réduit au silence, ou bien encore parce que le bouleversement entre en décalage avec la vision du locuteur qui ne peut rien en dire, qui ne peut (s')expliquer ? À ces questions répond le souffle respiratoire impliqué par le ponctème blanc. Il en va pareillement à propos de cette montagne trouée d'obscurité et de brumes, qui appelle ce dernier vers : « Telle, coupée, la parole.²⁹⁴ ». Le manquement à la parole signale un silence qui est fondamentalement une réaction immédiate à l'événement, réaction correspondante et parfaitement ajustée puisque le texte se coupe, comme la montagne s'est trouvée « scindée en deux.²⁹⁵ ». Le poème est d'abord suspendu à l'entaille, à la blessure silencieuse du monde, puis le dernier vers suppose un approfondissement intérieur et une ouverture au monde. Comparons avec cet autre poème du recueil *Entailles*²⁹⁶ :

Sur le bout de la langue,
aussi loin que porte la vue.

Tant montagnes que nuages.

Le silence désigne le seuil poétique où la langue manque de mots, où la vision confond les éléments du monde, il pointe le revers esthétique du poème, quand l'éloignement entre le locuteur et l'horizon coïncide avec un affleurement du monde et induit un autre rapport à la parole, qui passe par le corps plus que par les mots. En exhibant un lieu de silence, le ponctème interstrophique fixe la sensation de vertige du locuteur qui, tout en manquant à l'expression de soi ne manque pas à la parole poétique. Il ne suppose pas l'informulable²⁹⁷ : le silence est rendu parlant dans le poème. Cette parole taciturne, cette sorte de silence évoquée peut être rapportée à la distinction établie par M. Merleau-Ponty (dans *Phénoménologie de la perception*²⁹⁸) entre « parole parlée » et « parole parlante ». Ces deux concepts sont distincts de la verbalisation : la « parole parlée » est une pensée effectuée, réalisée, achevée par l'expression et selon les règles de la langue et de la téléologie du sens ; inversement, la

²⁹³ La notion pose question à Pierre Chappuis qui en questionne l'assise (dans *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 97) mais use tout de même du terme par ailleurs. Dans « *Souffle coupé* » (*Ibidem*, p. 25), l'auteur écrit « (et la beauté, d'être là devant nous, nous coupe le souffle, plus que jamais indéchiffrée) ». Le propos est très proche de celui de P. Valéry, « l'action même du Beau sur quelqu'un consiste à le rendre muet. » (Valéry, Paul. *Œuvres complètes. Tome I, op.cit., Discours Sur L'Esthétique*, p. 1308).

²⁹⁴ *Entailles, op.cit.*, p. 26.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 51.

²⁹⁷ Allusion à la phrase rimbaldienne, « J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges. » (« Alchimie du verbe », dans *Une saison en enfer*).

²⁹⁸ Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*. Paris : La Librairie Gallimard, NRF, 1945. La question a été développée par Keiichi Yahata dans sa thèse intitulée « *La problématique de l'expression dans la philosophie de Maurice Merleau-Ponty* » (Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012. Disponible à l'adresse suivante : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00830298>).

« parole parlante » se situe également dans le silence mais du côté de la perception « dans laquelle l'intention significative se trouve à l'état naissant »²⁹⁹. L'art du poète tient à ce qu'il donne idée d'un silence à l'aplomb de la parole, et dont l'énergie est conductrice du sentir dans tout le corps. La tension de la « langue » s'articule à celle de la « vue » et à celle des choses qui, à l'horizon, se « porte[nt] » l'une vers l'autre. Le silence poétique est donc présenté comme un espace attenant, touchant et à la chair du monde, et à la chair des mots.

À partir de la phrase liminaire du poème en prose « *Au dessus de l'ombre*³⁰⁰ », abordons un versant contigu de la poétique de la parole taciturne :

Au-dessus de l'ombre, plus haut, à ciel ouvert, s'édifie, se dissipe (*et les mots sont comme inutiles*).

L'intervention parenthétique est paradoxale mais ne relève pas de l'aporie. Pour cela, il faut, soit considérer que l'énonciation seconde n'engage pas l'instance auctoriale – mais les notes des essais supposent une grande proximité entre cette voix et le point de vue de Pierre Chappuis –, soit postuler que la parole taciturne dont fait état le locuteur de l'énoncé parenthétique relève d'une « parole parlante », dont la signification est, pour le philosophe, avant tout existentielle, gestuelle et corporelle. L'imaginaire du silence est hanté par cette idée que la poésie procède essentiellement d'une violation³⁰¹. Les propos de Pierre Chappuis dans la note « *Paysage* » sont sans équivoque :

S'il me *parle*, un paysage par là même me retire la parole – faisant de moi le muet par un renversement des rôles –, une parole que j'aurai à lui reprendre au prix, à mes yeux, d'une sorte d'usurpation.³⁰²

Le silence est inhérent au « renversement » du négatif au positif, par le biais duquel le poète cherche à asseoir la parole la plus légitime possible, en dépit d'une violence originelle. C'est en pointant la proximité avec un silence parlant, celui de la rumeur du monde, celui des perceptions non encore objectivées, que le poète cherche à *faire avec* la séparation initiale, sans la contester ou la résoudre. La notion de renversement donne tout son sens à l'idéal d'une « parole *sympathique* (comme on parle d'encre sympathique) » (Chappuis), parole dont l'effacement implique le silence d'une « parole parlante » (Merleau-Ponty) qui, selon les mots du poète, « passe l'entendement »³⁰³. Cette dernière formulation ne signifie pas qu'il y aurait un au-delà de la pensée, mais bien que la visée du poète est de court-circuiter, autant que possible, la réflexion pour éviter l'assignation de la perception à une compréhension par

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 229.

³⁰⁰ *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, *op.cit.*, p. 85.

³⁰¹ Comme elle peut l'être également chez Maurice Blanchot selon qui l'auteur doit interrompre la rumeur du monde pour imposer sa propre parole (Collin, Françoise. *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*. Paris : Gallimard, collection Tel, 1986, p. 62).

³⁰² *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 56.

³⁰³ Toutes les citations non assignées se rapportent au livre *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 64.

l'intelligence ou le concept. Cette obscurité taciturne correspond à l'éclairement d'un en-deçà, c'est-à-dire d'un certain rapport de proximité avec le monde avant toute forme d'explicitation. Elle est approfondissement du « mystère³⁰⁴ » des choses, accès en profondeur à une « zone muette où les rejoindre³⁰⁵ ». En un mot, la parole taciturne affirme que « le silence est le véritable lieu d'échange³⁰⁶ ». C'est dire l'équilibre fragile d'une poésie dont l'une des aspirations est de se « laisser gagner par [le] mutisme³⁰⁷ » des choses, de s'évanouir dans le silence du monde³⁰⁸. Les poèmes sont également empreints de cette exigence, qui s'exprime parfois sans détour. Ainsi, face au « *Pommier impudique* », le locuteur remet en cause ses propres propositions verbales et souligne la tension ontologique irréductible entre désir de proximité et séparation d'avec le monde. D'une part, il se présume « Complice / peut-être hors des mots seulement », et d'autre part il soupçonne toute parole d'être entachée d'un désir épistémologique : le pommier est dans sa singularité, tout comme le poète dans son irrépressible volonté de fusion, « Trahi avant même que les lèvres remuent »³⁰⁹. Parallèlement, dans la prose « *Cet autre pin*³¹⁰ », le locuteur explique que l'arbre est le « foyer de silence » qui structure l'étendue, « foyer » avec lequel les choses communiquent. Celles-ci « suppléent » toute parole seconde. Avec le poème en prose « *Pour les autres*³¹¹ », le locuteur éclaire un double manquement. À la parole silencieuse et continue du monde répond la discontinuité de la parole du poète : « Tant de refeuillaisons, et j'ignore le dernier mot. ». De surcroît, la parole poétique se dérobe à « l'accord [qui] est dans le silence, ce vent léger ». En conséquence, dans le silence parlant du murmure ou du souffle, la voix poétique s'amuit afin que la parole puisse être comprise comme une respiration, une résonance dans la profondeur du monde. Le titre du recueil *Mon murmure, mon souffle* formule une tension présente dans toute l'œuvre poétique chappuisienne. Dans le « (*suspens*)³¹² » spatio-temporel de la blancheur, le locuteur vient lover « [s]a respiration, [s]a voix » ; parallèlement, dans le suspens bruisant du poème « *Ciel double*³¹³ », il éprouve la profondeur du monde et l'exhibe grâce à l'énoncé parenthétique suivant : « (*ma respiration : pointe et replongée*) ». Au regard

³⁰⁴ *Le Biais des mots*, op.cit., p. 73.

³⁰⁵ *Muettes émergences, proses*, op.cit., « *La réalité ambiante* », p. 161.

³⁰⁶ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, op.cit., p. 88.

³⁰⁷ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, op.cit., « *Appel d'air* », p. 55.

³⁰⁸ Rappelons à cet égard le propos de J.-M. Maulpoix, posé en introduction générale de la troisième partie, et expliquant que, d'une certaine manière, la poésie « nourri[t] » la vie tant qu'elle « n'aspire[rait-elle] au fond qu'à s'effacer toute devant elle. » (*Pour un lyrisme critique*, op.cit., p. 41).

³⁰⁹ *Dans la foulée*, op.cit., « *Pommier impudique* », p. 20.

³¹⁰ *Muettes émergences, proses*, op.cit., p. 80 La prose s'inscrit dans le sillage de Roger Giroux, et du livre *L'arbre le temps* (1964).

³¹¹ *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, op.cit., p. 113.

³¹² *Décalage*, op.cit., I, 13 (n.p.).

³¹³ *À portée de la voix*, op.cit., p. 24.

de l'ensemble des déclinaisons thématiques attenantes à la parole taciturne, nous nous accordons aux conclusions de P. Quillier dans son article sur « L'épreuve de silence, les preuves par silence³¹⁴ ». En s'appuyant notamment sur la pensée de Daniel Charles, il explique :

La participation porte en elle le sentiment de la déchirure, l'une n'est perceptible, ne prend valeur, existence que par l'autre. La conscience ne surgit qu'à la faveur d'une telle tension, elle n'intervient que sur la *cassure* où s'opère l'échange (celui aussi de la parole et du mutisme).³¹⁵

Les poèmes chappuisiens cherchent effectivement à démarquer la ligne de crête du renversement entre « Silence ou parole », à déployer l'imaginaire d'« une voix blanche »³¹⁶. Dans les poèmes en vers brefs en particulier, le travail de Pierre Chappuis sur l'extrême concision des énoncés et sur leur espacement vise à rendre compte de l'immédiateté sensible de cette « voix blanche ». Une telle poétique est indissociable de notations manifestant la volonté de ne pas « tracer » sur la page « plus de quelques signes », et ce de « la main la moins lourde³¹⁷ ». Dans *Ligatures*, l'essayiste cite Marcel Raymond écrivant dans *Le sel et la cendre* qu'il s'agit d'« entailler délicatement le silence » par de « discrètes incisions »³¹⁸. En effet, les motifs de la labilité, l'évocation de quelques éléments paysagers, l'insistance sur la ténuité d'inflexions attenantes aux états de conscience ou aux états des choses ainsi que le primat accordé à l'assemblage kaléidoscopique des poèmes confortent l'impression que les textes ne se fixent pas durablement sur la page.

Le second renversement concerne la réversibilité entre le vide et le plein au cœur du silence. Pour Pierre Chappuis, comme pour L. Gaspar à qui est empruntée la citation, « [l]e silence est peut-être une plénitude de la langue³¹⁹ », de la même manière que l'acousmate peut témoigner de la plénitude inouïe du monde : « Ses cordes, quel silence !³²⁰ », conclut tel locuteur en évoquant la présence musicale du ciel de juillet. Comme l'étendue est cette « marge de silence³²¹ » déployant la profondeur du monde, la page blanche est l'espace où « le vide parle – ô ferveur –, [et] requiert. ». Le silence de la page devient un foyer de rencontre : la page vierge gagne le pouvoir de susciter la résonance la plus étroite entre le

³¹⁴ Quillier, Patrick, « L'épreuve de silence, les preuves par silence », *Noesis*, n°19, 2012, pp. 95-115.

³¹⁵ Chappuis, Pierre, « La réitération dynamique », *Autour d'André Du Bouchet : actes du colloque Rencontres sur la poésie moderne des 8, 9, 10 décembre 1983* ; textes réunis et présentés par Michel Collot. Paris : Presses de l'École normale supérieure, 1986, pp. 139-145.

³¹⁶ *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, *op.cit.*, « Une explosion de givre », p. 170.

³¹⁷ *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, p. 64.

³¹⁸ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 80.

³¹⁹ Gaspar, Lorand, *Approche de la parole*, *op.cit.*, p. 114 : « Le silence est peut-être une plénitude de la langue. Mais l'illisible me tient dans la parole, plénitude de rien. »

³²⁰ *Mon murmure, mon souffle*, *op.cit.*, « (cirrus, de sillet en sillet) », p. 12.

³²¹ *Un Cahier de nuages*, *op.cit.*, « Cloche musicale », p. 33.

silence de la poésie, sa non-réalisation verbale, et le silence du monde³²², indéchiffrable et illisible. Le poète dit sa « fascination de la page blanche³²³ » qui fait, de l'existence du monde comme de celle du texte poétique, « la preuve par le vide³²⁴ ». Dans ce renversement, le silence et la blancheur deviennent conjointement parlants. Rappelons d'abord qu'aux yeux du poète neuchâtelois, le blanc opère comme un « sas », conduisant du « non poétique (duquel quotidiennement se relever) au poétique (quelle notion plus vague dépourvue de preuve ?).³²⁵ ». Dans la profondeur de la page blanche, opère donc la fonction positive de l'insu³²⁶. Par le biais de la page, dans le silence et le vide qui l'« environne[nt]³²⁷ », l'auteur guette la « moindre étincelle³²⁸ » d'où procédera l'exercice même d'écriture. Ainsi espère-t-il que la page se chargera d'énergie et que le travail du poème sera « en prise directe avec ce qui l'a suscité³²⁹ ». Mais, en dépit des attentes de l'auteur, la page blanche n'est pas toujours « gage d'ouverture³³⁰ ». De fait, quand le silence est défavorable, la « feuille blanche » (l'emploi du substantif feuille, plutôt que page, celles-ci ne faisant pas partie d'un ensemble, cahier ou livre, est-il l'indice d'un désappointement ?) fait plutôt soupçonner que l'écriture ne serve qu'à « masquer le vide »³³¹. L'oscillation de la parole taciturne pourrait encore concerner une certaine « peur » du poème : dans le texte, « *Poème épars à venir*³³² », le locuteur évoque des « prisonniers de l'inanité » qui, à mesure de leur progression dans les dédales, s'enfoncent dans le silence et la « peur du poème à venir », oubliant le « rêve » d'une parole exhalée dans la blancheur et la luminosité solaire. Cet imaginaire du silence et du poème qui ne s'écrit pas a trait, semble-t-il, à un autre type de renversement. Si l'inscription du poème sur la page fait courir un double risque d'« insaisie du vécu et tout aussi bien de ce que promet le poème.³³³ », l'imminence du poème irradie la page, qui reste alors du côté de la plénitude. Précisément parce qu'il n'est pas tiré au clair, le poème ne trahit ni la possibilité de

³²² Les citations proviennent toutes du chapitre III du livre *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 33. Par ces mots Pierre Chappuis évoque plutôt le dessaisissement extatique. Reste que se joue dans le rapport à la page quelque chose d'une vibration comparable par le renversement mis en œuvre entre dessaisissement et réjouissance.

³²³ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *Écrire* », p. 121.

³²⁴ En référence au titre du livre, *La Preuve par le vide*, *op.cit.*.

³²⁵ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « *Sas* », pp. 39-40.

³²⁶ Pierre Sauvanet distingue la « maturation clandestine » de tout commencement de la notion psychanalytique d'inconscient : « l'insu serait la partie positive de cette non-conscience, c'est-à-dire ce qui doit être non-conscient pour avoir une effectivité, tandis que l'inconscient au sens strict en serait sa partie négative, c'est-à-dire le non-conscient qui doit au contraire être dévoilé pour le sujet pensant. » (dans *L'Insu*, *op.cit.*, p. 10).

³²⁷ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, « *Des vides* », p. 67.

³²⁸ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « *Exotisme* », p. 43.

³²⁹ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *En prise directe* », p. 70.

³³⁰ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 158.

³³¹ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *Jusqu'à quand* », p. 62.

³³² *Distance aveugle précédé de L'invisible parole*, *op.cit.*, pp. 44-45. La prose est inspirée par le tableau des *Prisons imaginaires* de Piranèse.

³³³ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « *L'indicible* », pp. 11-12.

saisir le vécu et ni les promesses du dire³³⁴. Cet en-deçà du poème correspond au « travail vivant de la poésie » (Thélot), les mots frémissant à peine au bord des lèvres, dans le rayonnement vide et silencieux de la page.

Sur un autre versant, les rapports entre la blancheur de la page et le poème sont ceux de l'avalement. Pensant à la mythique cité d'« Ys » abîmée par l'océan, Pierre Chappuis fantasme un poème qui, une fois écrit, s'« englouti[t] » dans la profondeur de la page, qui « retrouve sa blancheur. Parlant sans plus rien dire. »³³⁵. La résorption du texte, enveloppé dans la page, vient comme réparer l'« effraction³³⁶ » initiale opérée par la parole. L'oblitération du poème dans la page, rendue à l'ouverture du vide, à d'autres possibles textuels, ou bien à une vierge plénitude, rétablit un suspens délicat que la réalisation du texte avait rendu caduc. La page blanche efface la « blessure » infligée au silence initial et rend le poète à « l'élan » dont le texte était à la fois l'accomplissement et aussi la résolution.

Le silence parlant de la page blanche conteste la démarcation entre le formulé et l'informulé ainsi que la frontière entre le défaut et l'excès de signification : « où le mot manque / heureusement³³⁷ », le monde sourd, et le silence s'emplit de cette profondeur qu'il est inutile désormais de dire³³⁸ puisqu'elle s'est éclairée de façon parlante. L'informulé est, pour l'auteur, gage de vie et d'ouverture poétique. Le silence, s'il parvient à être parlant, revêt donc un caractère essentiel. La spécificité de cet imaginaire du silence est qu'ouvrant sur l'amont de l'écriture et sur la rumeur des choses, il n'implique ni l'altérité radicale d'une transcendance, ni une altération radicale du désir d'approcher un monde indifférent aux hommes. En revanche, le silence parlant de la page blanche implique parfois une parole extatique, transparente, comme par exemple dans le poème d'ouverture de *Pleines marges*. Le poème en vers « (*hiatus*)³³⁹ » évoque une « page blanche » dont la virginité répercute celle de l'étendue neigeuse. La perspective du silence comme espace d'approfondissement de l'obscurité du monde est supplantée par l'intuition d'un royaume poéth(h)ique³⁴⁰. En revanche, dans le prolongement immédiat de cette réflexion s'inscrit un travail sur la disponibilité poétique. Le poète inscrit sa parole dans le silence de l'attente, alors la page

³³⁴ Dans *Le Biais des mots* (*op.cit.*, p. 67) Pierre Chappuis fait référence à Lévinas et nous précisons l'enjeu de la distinction entre le dire et le dit au sujet du *Travail obscur dans la matière poétique*.

³³⁵ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 106.

³³⁶ Du poème « (*mutisme*) » (*Décalage*, *op.cit.*, III, 1, n. p.), nous avons extrait et commenté cet énoncé : « parole, effraction ».

³³⁷ *Décalage*, *op.cit.*, « () », II, 14.

³³⁸ Nous paraphrasons le propos de Pierre Chappuis sur le haïku, « riche de ce qu'il ne dit pas, n'a pas à dire, a rendu vain pour ne vouer attention qu'au ploc d'une grenouille plongeant dans l'eau. » (*La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 72).

³³⁹ *Pleines marges*, *op.cit.*, p. 9.

³⁴⁰ C'est pourquoi l'analyse en est différée aux pages 864-865.

blanche vibre d'une « attente répercutée³⁴¹ » (J. Dupin) : elle exhibe un dessaisissement consistant à « [d]escendre jusqu'à là où il n'y a plus rien à dire³⁴² ».

I-2. Sonder la distance aveugle qui relie au monde, dans la déprise et le dessaisissement

Reprenre l'expression qui donne son titre au recueil *Distance aveugle* pour en faire une notion à part entière répond à un double enjeu. D'une part, il s'agit de recourir au concept de « sentiment du monde », développé par R. Barbaras dans *Métaphysique du sentiment*³⁴³, afin d'expliquer en quoi la distance est le seul lieu où peut s'opérer un renversement propice : l'épreuve de la séparation n'est pas distincte d'une ouverture au monde. En effet, pour le philosophe, l'expérience d'ouverture qu'est le sentiment du monde implique distance et profondeur. Le monde nous est lointain car il se dérobe à toute saisie. Il est une « totalité imprésentable³⁴⁴ », du fait de la « non identité à soi du sensible », de la labilité de toutes les choses et de tous les états de choses. Le processus dynamique engagé dans le monde, par le monde, se réalise en surface mais aussi dans une profondeur inaccessible, ce qui fait qu'il n'apparaît pas tant comme « une réalité positive » que comme une « forme de distance ou d'excès au sein du sensible »³⁴⁵. Précisons que, pour R. Barbaras, le « sentiment du monde » implique une pensée métaphysique, mais uniquement parce que le monde est « une puissance qui excède tous les sensibles³⁴⁶ ». Sa dimension transcendantale n'implique donc pas du tout d'altérité transcendantale. Autrement dit, en des termes poétiquement parlants, qui sont ceux de R. Munier, le monde est un mouvement extatique « qui ne se produit pas dans un ailleurs improbable, mais en lui-même³⁴⁷ ». Au cours de la première partie, nous avons souligné combien la poétique de la labilité avait pour fondement une « rupture » indistinctement due à un soubresaut de conscience, d'attention ou bien à une défaillance des choses, à une variation

³⁴¹ Dupin, Jacques. *M'introduire dans ton histoire*, op.cit., « L'écoute, André du Bouchet », p. 186.

³⁴² *La Preuve par le vide*, op.cit., « Blanc », p. 72.

³⁴³ Barbaras, Renaud, *Métaphysique du sentiment*, op.cit.

³⁴⁴ Barbaras, Renaud, *Le désir et la distance: introduction à une phénoménologie de la perception*. Paris : J. Vrin, 1999.

³⁴⁵ Barbaras, Renaud, *Métaphysique du sentiment*, op.cit., p. 16.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 31.

³⁴⁷ Munier, Roger, *Sauf-Conduit. L'enjeu poétique. Entretien avec Chantal Colomb*. Paris : Éditions Lettres vives, Collection Terre de Poésie, 1999, p. 40.

du monde³⁴⁸. Dès lors, il y a dessaisissement du poète : dès que les choses vacillent, nous « tombons nous-mêmes en morceaux³⁴⁹ », explique Rilke.

Appréhendons le dessaisissement, principalement à la lumière des réflexions de Michel Collot sur l'ek-stase³⁵⁰ et de celles de R. Barbaras sur l'ipséité³⁵¹. Tous deux permettent de concevoir ce que le poète désigne comme des « extases minuscules³⁵² » autrement qu'en termes mystiques. Dans la même perspective, la pensée orientale du satori zen est tout aussi intéressante. En s'y référant, R. Munier dissocie l'idée de fusion avec le monde³⁵³ de celle d'« extase du monde », cette seconde notion allant de pair avec la volonté de « laisser le monde dans sa distance d'être³⁵⁴ ». Or seule la distance permet au poète de se tenir à l'écoute du monde : le renversement poétique consiste donc à « éprouver en quoi cette distance peut parler³⁵⁵ » (R. Munier). De fait, la « dépossession », la déprise dans la distance aveugle parlent d'un renversement favorable à l'approfondissement de soi, et peut-être même à la « plénitude »³⁵⁶. Un tel retournement présuppose, comme le formule P. Jaccottet, que « l'être ne se dérobe jamais mieux qu'à l'ambition consciente de le saisir.³⁵⁷ ».

Mais l'œuvre du poète n'a pas de visée épistémologique. Il est donc nécessaire d'articuler à la précédente perspective ontologique la prise en compte de la dimension poétique de « distance aveugle », celle-ci s'essayant et se confirmant à mesure de la parution des recueils et des essais. L'expérience d'une distance en soi, dans les mots et dans le monde, témoigne d'un certain style* d'approche réitérée du monde : elle traduit l'insistance du poète à se vouer à une « rencontre / réelle, impossible³⁵⁸ » et elle va de pair avec le refus de saisir

³⁴⁸ Dans *Battre le briquet* précédé de *Ligatures* (*op.cit.*, 2018), p. 99, Pierre Chappuis rappelle de façon extrêmement concise le phénomène : la poésie prend appui sur des écarts intérieurs, des ruptures qui ressortissent aussi bien aux « perceptions » qu'aux « choses elles-mêmes ».

³⁴⁹ Rilke, *Les Élégies de Duino* et *Les Sonnets à Orphée*. Traduction et préface par Angeloz, J.-F. Paris : Flammarion, 1992, « La huitième élégie », p. 87.

³⁵⁰ À partir des essais *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *La matière-émotion* ou encore *Le chant du monde dans la poésie contemporaine française*.

³⁵¹ Pour le philosophe, « l'ipséité « ne s'accomplit] que par ou comme l'ouverture à la profondeur d'un monde (*Métaphysique du sentiment*, *op.cit.*, p. 180).

³⁵² *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 63 : « Aussi bien que dans le rêve, mille instants de la vie éveillée, fugaces, moindres, nous enlèvent presque clandestinement à nous-mêmes [...] ».

³⁵³ Comme Roger Munier, Pierre Chappuis pense une distance irréductible, même dans l'intuition d'une participation au monde.

³⁵⁴ Munier, Roger, *Sauf-Conduit*, *op.cit.*, pp. 39-40.

³⁵⁵ *Ibidem*.

³⁵⁶ *Un Cahier de nuages*, *op.cit.*, p. 22.

³⁵⁷ Jaccottet, Philippe, *L'entretien des Muses. Chroniques de poésie*. Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, 2015, p. 380

³⁵⁸ *Moins que glaise*, *op.cit.*, « Coda », p. 104.

les choses, de les figer. Le locuteur du poème « *À pas de loup* » en synthétise ainsi l'enjeu : « – proximité, non appropriation – ³⁵⁹ ».

Du champ notionnel de la distance aveugle à l'organisation de l'analyse

La notion de distance aveugle recouvre un hiatus obscur et bouleversant : le rapport à soi et au monde est subordonné à une dynamique d'« Évidence, évidemment ³⁶⁰ » (Chappuis). Pour sa part, le philosophe R. Barbaras explique que le sujet doit « se faire profond, à savoir non pas riche et consistant mais, tout au contraire, vide, dépouillé, désarmé » pour se rendre « disponible à la seule consistance qui vaille, celle du monde. ³⁶¹ ». Quant au poète, il définit ainsi l'expérience poétique :

[...] dans toute expérience extatique, une distance est franchie, aveuglement au sens où, sans valeur dépréciative, nous parlons par exemple de confiance *aveugle*. ³⁶²

Explorer l'écart qui tout à la fois, sépare et fait adhérer au monde exige un travail de disponibilité conciliant un « laisser aller ³⁶³ » (Chappuis), un certain « abandon au monde et un recueil du monde ³⁶⁴ » (Maldiney). C'est de cet exercice spécifique de déprise et d'acuité, d'attente et de rêverie qu'il sera premièrement question. L'auteur cherche à (s') expliquer le fonctionnement singulier de ce travail poétique dans les notes d'essais tandis que, dans les poèmes, les locuteurs accèdent à la plus intense acuité de l'attente et de l'écoute du monde, ou bien glissent dans une déprise paradoxalement lucide et rêveuse. Les recueils *Distance aveugle* et *Comme un léger sommeil* sont particulièrement marqués par cette disposition, mais non pas de manière spécifique. Hormis à l'attente, à l'écoute et à la dérive rêveuse auxquelles sera consacré le premier temps de l'analyse, l'expérience de la distance aveugle ressortit également à un dessaisissement extatique (second temps), immaîtrisable, et extrêmement fugace. Quelles que soient les modalités d'approfondissement et d'éclairement de la distance aveugle, ce dédoublement expérientiel configure l'inscription du poète dans le champ lyrique et dans le sillage reverdyen :

Quant au lyrisme... [commente Pierre Chappuis] Soumission désormais à la forte aspiration qui le nie, le ruine de l'intérieur, en dégonfle les exagérations pour jeter dans un vide où se délivrer de soi "dans ce qui n'est pas. Dans ce qui nous manque. Dans ce que nous voudrions qui fût" (P. Reverdy). ³⁶⁵

³⁵⁹ *Dans la foulée, op.cit., « À pas de loup », p. 123.*

³⁶⁰ *Muettes émergences, proses, op.cit., p. 53.*

³⁶¹ Barbaras, Renaud, *Métaphysique du sentiment, op.cit., pp. 191-192.*

³⁶² *Le Biaï des mots, op.cit., p. 111.* Le choix de l'italique revient à l'auteur.

³⁶³ *La Rumeur de toutes choses, op.cit., « Extatiquement », p. 105.*

³⁶⁴ Maldiney, Henri. *Regard, parole, espace, op.cit., p. 180.*

³⁶⁵ *Muettes émergences, proses, op.cit., « La réalité ambiante », p. 162.*

La citation ne signifie pas que P. Chappuis veuille sortir de la réalité. Le monde « manque » parce que son processus « nous est étranger³⁶⁶ », et, de surcroît, la relation au monde n'est pas un objet saisissable. Partant, la problématique essentielle est celle de la ressaisie, au cours de l'expérience d'écriture poétique, d'une participation au monde qui nous impose d'abord « de nous expatrier de nous-mêmes³⁶⁷ ». Comment le poème se propose-t-il, d'une part, de rendre compte du dessaisissement lui-même, et d'autre part de placer la dépossession du côté d'une relation d'« appartenance³⁶⁸ », d'« adhésion immédiate³⁶⁹ » au monde et encore du côté d'un approfondissement du plus « personnel », du plus « anonyme »³⁷⁰ et du plus « essentiel³⁷¹ » en soi ?

2.1. Poét(h)ique de la disponibilité intérieure

S'il convient de parler de poétique de la disponibilité, c'est parce que l'exigence du travail de (et dans) la distance aveugle se décline à deux niveaux distincts. Dans les notes des essais, l'auteur explicite les traits majeurs qui définissent la disponibilité ; dans les poèmes, le locuteur textuel incarne des propensions afférentes : les inflexions sont parfois flagrantes, mais leur pluralité est toujours remarquable. La disponibilité est une conduite dans le monde, fondée sur le double refus de l'« appropriation³⁷² » du monde et de la séparation d'avec lui ; elle correspond aussi à une manière de considérer le poème, sa maturation dans l'insu, son éveil, son déploiement ; enfin, elle implique une manière de « responsabilité » au regard de « son propre imaginaire », imaginaire dont « dépend cette chose vitale qu'on appelait autrefois le bonheur », explique R. Barthes³⁷³. Pour Pierre Chappuis, le travail sur la disponibilité, dans la distance aveugle, dans la déprise rêveuse, constitue le « foyer d'une contradiction intime » dans le rapport au monde et à l'écriture poétique : le manque du monde

³⁶⁶ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 88.

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 88.

³⁶⁸ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Appartenance », p. 95.

³⁶⁹ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, « Jaillir », p. 44.

³⁷⁰ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, XII. *Un élan semblable* (2013), p. 148 : « il s'agit d'exprimer – presser hors de soi – ce qu'on porte en soi de plus secret, enfoui, de plus personnel mais aussi – mots ou semences – commun, anonyme ».

³⁷¹ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 12. Pierre Chappuis cite Pierre Reverdy (« La poésie est dans ce qui n'est pas. Dans ce qui nous manque. Dans ce que nous voudrions qui fût. Elle est en nous à cause de ce que nous ne sommes pas. De ce que nous voudrions être. D'où nous voudrions être et où nous ne sommes pas. »). La citation est puisée dans « En vrac » de Reverdy (*Œuvres complètes, tome II, op.cit.*, p. 941).

³⁷² *Dans la foulée*, *op.cit.*, « À pas de loup », p. 123.

³⁷³ Barthes, Roland, *Le Neutre. Notes de cours au Collège de France 1977-1978*. Texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc. Paris : Seuil : IMEC, 2002, Séance du 1^{er} avril 1978, p. 144.

est « la source profonde et fertile de la pure réalité » (Reverdy³⁷⁴). Centrée sur l'épisode de Perceval absorbé par la contemplation de trois gouttes de sang disposées sur la neige, la note « *Un rêve parallèle*³⁷⁵ » fait apparaître deux points cruciaux. D'abord, le « ravissement » qui affecte Perceval est d'autant moins « aveugle » à la réalité qu'il s'évide de tout « contenu » propre. Dans la distance aveugle, le personnage, comme le poète et ses locuteurs textuels, est purement disponible au suspens de la pensée « par les sens³⁷⁶ ». Cette pensée délestée d'objet, d'intentionnalité, est de l'ordre d'une pleine ouverture au monde : elle se résout de telle sorte que la réalité devient le « miroir que la conscience épouse³⁷⁷ ».

2.1.1. Le travail vivant de la disponibilité auctoriale

Pour des raisons d'intelligibilité, nous dégageons les lignes de force du travail de la disponibilité auctoriale en opérant des rapprochements synthétiques entre les recueils. Mais, le revers inévitable de cette démarche est d'atténuer l'instabilité des réflexions du poète, d'une page à l'autre, d'un livre à l'autre, les notes sont sujettes aux rajouts, parfois aux incertitudes.

Le travail de la disponibilité repose sur une tension paradoxale entre déprise et lucidité³⁷⁸. Selon les termes mêmes de l'auteur, il s'agit de « laisser s'installer » en soi « un « état de non vigilance (néanmoins fait de vigilance), de non attente (et néanmoins d'attente) ; une attente en quelque sorte sans objet. »³⁷⁹. Cet exercice peut être appréhendé comme un versant du « travail vivant » de la poésie, tel que posé par J. Thélot dans la mesure où il engage un effort pour « *Habiter poétiquement le monde*³⁸⁰ » et consiste, pour partie, en un effort de résistance³⁸¹. Très concrètement, l'auteur affirme la nécessité de résister (« – il y faut exercice et volonté – », précise-t-il) aux « mille sollicitations, tracasseries, vaines agitations

³⁷⁴ Dans *Le Gan de crin*, Pierre Reverdy écrit : « Vouloir un art au-dessus de la réalité sensible ne veut pas dire que l'on veut faire perdre à l'art tout contact avec la réalité. Mais, bien au contraire, que l'art remonte à la source profonde et fertile de la pure réalité » (Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II, op.cit.*, pp. 553-554).

³⁷⁵ *La Preuve par le vide, op.cit.*, pp. 30-31.

³⁷⁶ Examinant le fait que les choses puissent être une sorte de révélation sans objet défini, Pierre Chappuis fait référence aux rêveries de Rousseau à l'île Saint-Pierre, insistant sur les aspects que nous avons relevés (*Le Biais des mots, op.cit.*, p. 64).

³⁷⁷ Pour Perceval, la neige est comme une « page inédite, mémoire nette, miroir que la conscience épouse. », explique Pierre Chappuis (*La Preuve par le vide, op.cit.*, p. 31).

³⁷⁸ « *Abandon et lucidité* », est le titre de l'une des notes du livre *La Rumeur de toutes choses* (Paris : José Corti, 2007, « *Abandon et lucidité* », p. 101).

³⁷⁹ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 15.

³⁸⁰ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, p. 13.

³⁸¹ Dans l'introduction à l'essai *Le Travail vivant de la poésie (op.cit., p. 14)*, J. Thélot met en rapport le concept de résistance avec l'approche éthique de la poésie. Trois modalités de résistance sont posées, celles de la résistance à la littérature, au « je », au « moi », et enfin celle à laquelle nous faisons référence, la « résistance au monde », ici entendue comme contexte socioculturel défavorable à une manière poétique d'habiter le monde.

du quotidien ». Mais l'essentiel n'est pas là. L'exercice d'approfondissement du monde requiert une certaine déprise, un « laisser-aller », un « abandon » aux choses tel que,

les choses se réfléchissent en nous et nous en elles : toute frontière abolie – ou effacée –, nous sommes dans le paysage contemplé qui ne se déploie plus devant nous [...]

Le « miroir aveugle de la conscience³⁸² » est tout à la fois obscur et transparent, où s'éclaire simplement une « intuition » de « reconnaissance »³⁸³ entre le sujet et le monde. La distance s'offre alors dans sa profondeur ductile : la relation à soi et au monde s'approfondit selon une dynamique de miroitements réciproques, d'éclairements sans révélation et sans autre confirmation que celle d'un désir, d'un besoin de reliement et d'ouverture. Devrions-nous conclure, comme R. Juarroz, qu'il existe un rapport certain entre poésie et miroir, et que, doutant de sa propre identité, l'homme poursuit son « image » et son « reflet dans les choses, éprouvant la nécessité de se reconnaître »³⁸⁴ ? Soulignons pour l'instant que les mots de Pierre Chappuis résonnent avec ceux du poète argentin lorsque, dans *Muettes émergences*³⁸⁵, il fait état du « besoin de chacun » de « se reconnaître » dans les choses, mais selon une conscience déprise de tout intérêt subjectif. Pour le sinologue F. Jullien, dans la « disponibilité intérieure », le sujet qui cherche à « *Vivre de paysage* » ne parvient pas exactement à l'individuation car il se « désencombre de tout objet ou penser singulier »³⁸⁶. Pour le philosophe R. Barbaras, le « sentiment du monde » existe lorsque le sujet dépasse le « mur de la perception³⁸⁷ » pour faire, concomitamment, l'épreuve du caractère sensible, profond et indéterminable du monde³⁸⁸, et l'épreuve de lui-même dans l'ipséité³⁸⁹. C'est ainsi que nous comprenons cette reconnaissance entre soi et le monde, reconnaissance qui est, pour le poète, « immédiate, irréfléchie, [et] ne repos[e] sur rien de préétabli³⁹⁰ ». Il existe en outre une étonnante contiguïté lexicale entre R. Barbaras et Pierre Chappuis qui, dans la note intitulée « *Extatiquement*³⁹¹ », parle de se « laisser aller en toute disponibilité [...] au sentiment du paysage », au « sentiment des choses ».

³⁸² *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 77.

³⁸³ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *Invention du paysage* », pp. 13-14.

³⁸⁴ Juarroz, Roberto, *Poésie et création*, *op.cit.*, p. 166.

³⁸⁵ *Muettes émergences, proses*, *op.cit.*, p. 161.

³⁸⁶ Jullien, François. *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison*. Paris : Gallimard, Bibliothèque des idées, 2014, p. 95.

³⁸⁷ Barbaras, Renaud, *Métaphysique du sentiment*, *op.cit.*, p. 178.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 184.

³⁸⁹ Pour Renaud Barbaras, le sujet ne se sent un « vivant singulier » que dans l'ouverture au monde, et « il n'y a pas d'ipséité sans ouverture au monde lui-même par-delà les significations » (*Ibidem*, p. 181).

³⁹⁰ *Le Biaise des mots*, *op.cit.*, p. 16.

³⁹¹ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, pp. 104-105. Pierre Chappuis signale que l'expression du « sentiment du paysage » est empruntée à Jacques Roubaud qui fait paraître un recueil intitulé *Mono no aware. Le Sentiment des choses. Cent quarante-trois poèmes empruntés au japonais* (Paris : Gallimard, Collection blanche, 1970).

Dans *Ligatures*, le poète s'interroge sur cet exercice de déprise préalable au travail d'écriture proprement dit, en matière éthique et selon une logique de renversement : « [...] ne faudrait-il pas voir là, agissant en sous-main, un narcissisme à rebours, négatif ?³⁹² ». Ces quelques mots révèlent la double difficulté à désavouer et à accepter l'idée que cet effort poét(h)ique de disponibilité puisse être réduit à l'irresponsabilité d'un retrait du poète. L'interrogation porte avant tout sur les jugements contemporains parce que, par ailleurs³⁹³, l'auteur est convaincu de la nécessité des œuvres (qu'elles soient poétiques ou non) capables de favoriser un allègement contrebalançant, si cela est possible, la misère infligée à certains hommes, et le poids de l'absurde pesant sur l'humanité. Et réellement, le vœu de « s'enfoncer "dans le grand calme des choses"³⁹⁴ » pose question pour qui chercherait à attribuer à la poésie une « fonction ». Les vues de l'auteur ne sont pas isolées, et P. Jaccottet, en particulier, accorde beaucoup d'importance à une certaine déprise. Pour les deux poètes, travailler à une disponibilité « tranquille » correspond à la quête d'une « certaine qualité » d'« accueillement » : la disponibilité se distingue de la concentration présentant le défaut d'être « toujours trop volontaire »³⁹⁵. Pour Pierre Chappuis, le non-vouloir de la disponibilité ressortit aussi à une justesse de vivre, à un « accord³⁹⁶ » avec l'étendue et, de manière plus élémentaire encore, à une possible respiration intérieure. Avant d'être un « état d'éveil au poème », la disponibilité est une façon de prendre l'air, selon toutes les acceptions de l'expression, et prendre l'air revient strictement à faire corps avec la distance aveugle³⁹⁷.

Ce sont les métaphores du flottement, de la dérive et de la torpeur qui interviennent, dans les notes comme dans les poèmes, pour caractériser la déprise propre au « léger sommeil³⁹⁸ ». Une occurrence singulière se trouve dans *Le Biais des mots*³⁹⁹ : l'auteur établit une analogie entre le pêcheur et le poète tendant son filet quand bien même « rien ne se passe », et quand bien même il ne prendrait rien. Par ailleurs, l'essai intitulé « *Insomnie*⁴⁰⁰ » insiste sur l'équilibre délicat mis en jeu par la rêverie. Polarisée par une quête, l'acuité poétique est défavorable ; ce n'est que lorsqu'elle correspond à un « besoin de poésie » plus

³⁹² *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 73.

³⁹³ Nous renvoyons à l'introduction générale de cette troisième partie, p. 592 *sqq.*

³⁹⁴ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 73. Notons que la métaphysique rilkéenne concerne peu Pierre Chappuis.

³⁹⁵ Jaccottet, Philippe, « Observations II, 1952-1953 », *Œuvres*, *op.cit.*, p. 58.

³⁹⁶ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Espace juste », p. 57.

³⁹⁷ Paraphrase de Jacques Dupin qui écrit dans « *Moraines* » (*Le corps clairvoyant*, 1963-1982. Paris : Gallimard, Poésie/ Gallimard, 1999, p. 167) : « Il fait corps avec la distance qui le sépare de son objet. »

³⁹⁸ Titre du recueil *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, p. 30.

³⁹⁹ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 123.

⁴⁰⁰ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 14.

« diffus » que l'attente s'avère souvent prometteuse, bien qu'incertaine⁴⁰¹. En amont de l'écriture, le travail d'éveil poétique consiste donc à s'exercer au renversement oscillant entre l'attente et le surgissement de l'(in)attendu, entre le désir impatient et la patience⁴⁰², ou encore entre la présence sensible mais souterraine du poème et son affleurement. Les spécificités de ce travail de labilité poétique entrent en résonance avec la formule de Valéry, « La "création poétique" – c'est la création de l'attente.⁴⁰³ ».

Le champ d'attraction entre la rêverie légère et le « travail vivant » du poème est fondamentalement subordonné à l'insu* entendu, par P. Sauvanet, comme la paradoxale positivité d'un angle mort dans la conscience. En paraphrasant l'essayiste, posons qu'avec la notion de distance aveugle, P. Chappuis cherche à prendre en compte la part insue d'une « conscience poétique⁴⁰⁴ » qui pour être féconde doit s'échapper à elle-même⁴⁰⁵. Ainsi, dans la note « *Appartenance au monde*⁴⁰⁶ », le poète évoque une « conscience d'un coup renversée, basculant sur elle-même, affrontée à sa négation. ». L'autre principe de contiguïté entre le travail de la rêverie et celui du poème intéresse le rapport complexe à l'idée de présence, qui n'est pas située du côté du réalisme, mais du côté de la réalité imaginaire⁴⁰⁷ : « retransmises par le rêve ou le souvenir, les choses ne seraient-elle pas plus présentes ?⁴⁰⁸ », se demande l'essayiste. Ce rapport poétique à la présence est fondé sur la sensation de décalage, dont le léger sommeil est le parangon. Parmi les considérations développées autour du « *Sommeil léger*⁴⁰⁹ », de sa ductilité, de l'allègement qu'il procure, une remarque nous requiert plus particulièrement. Elle est relative à l'évocation du « différent, volontiers pervers – entre le rêveur et le veilleur en qui il se dédouble, qui [...] tente de le déstabiliser, faute de pouvoir se substituer à lui ». Il nous semble en effet que ce tiraillement recoupe nombre des lignes de tension de la poétique chappuisienne, au sujet de la « Tangible réalité fabuleuse, imaginaire⁴¹⁰ », de l'obscur clarté du poème. Le tiraillement concerne même le dédoublement énonciatif parenthétique et les phénomènes d'hétérogénéité textuelle. Mais surtout cette approche du décalage au cœur du « travail vivant de la poésie » (Thélot) permet de

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 15 : « Poésie : peut-être alors, sans crier gare... »

⁴⁰² Selon les termes de R. Char, entre « La profondeur de l'impatience et la verticale patience confondues (*Œuvres complètes, op.cit.*, « Au-dessus du vent », « Nous tombons », p. 404).

⁴⁰³ Valéry, Paul, *Ego Scriptor et Petits poèmes abstraits*. Paris : Gallimard, Poésie/Gallimard, p. 121.

⁴⁰⁴ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Écrire », p. 98.

⁴⁰⁵ Sauvanet, Pierre, *L'Insu, op.cit.*, p. 113. L'état de conscience ayant trait à l'insu est pour l'auteur à la fois distinct des concepts philosophiques de conscience spontanée et de conscience réfléchie.

⁴⁰⁶ *La Preuve par le vide, op.cit.*, p. 95.

⁴⁰⁷ Nous renvoyons par là à l'analyse du *déroulement conjoint de l'imagination et de l'étendue* (cf. *supra*, pp. 172-176) ainsi qu'au travail de l'« imagement » (cf. *supra*, pages 425 et suivantes).

⁴⁰⁸ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « Invention de l'espace », pp. 44-45.

⁴⁰⁹ La note est comprise dans *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, pp. 139-140.

⁴¹⁰ *Le Noir de l'été, op.cit.*, « Tangible réalité », pp. 43-44.

comprendre l'assertion chappuisienne selon laquelle le poème serait comme un « rêve réinventé, le miroir du rêve⁴¹¹ ». L'auteur ne fait pas référence au procédé de mise en abyme mais souligne combien le travail de l'insu est, durant l'expérience poétique de l'écriture, aussi « [f]ascinant » que le travail du rêve. Sondant des reflets, des débris⁴¹² enfouis pour les tirer vers la lumière de la pleine lucidité ; le sujet réinvente son rêve « *a posteriori* » à partir de « lacunes »⁴¹³. Le rapport au rêve implique un travail d'approfondissement qui s'effectue de manière miroitante⁴¹⁴, indémêlable et discontinue, de la même manière que se construit le rapport au monde comme totalité inconcevable, et comme s'élabore le poème qui est lui-même un reflet diffractant de la relation entre le poète, le monde et les mots. Mais, le poète pense peut-être à un autre décalage : rendant compte de la poétique de Jean Tardieu, Pierre Chappuis se rapporte à un paradoxe majeur : « la réalité "*à son comble de présence*" trouve aboutissement dans le rêve comme dans sa source originelle⁴¹⁵ ». Voilà de quoi mettre en lumière la complexité des articulations entre dessaisissement et ressaisissement.

Pour finir, situons l'exigence de la disponibilité du côté de l'ouverture⁴¹⁶, en mentionnant le dernier énoncé du poème significativement intitulé « *À terme peut-être*⁴¹⁷ » :

... À terme peut-être – qui sait ? – sur les rives du sommeil, lumineuses, claires sous les paupières closes
– alors, peut-être...

La poésie surgirait paradoxalement de la déprise du locuteur, et ce dans le sillage du poème que le lecteur vient de lire. Pareillement, la déprise rêveuse des choses possède le pouvoir d'ouvrir à la parole de la distance aveugle. Ainsi, dans « *Ligne mouvante*⁴¹⁸ », l'aurore « partout sommeilleuse⁴¹⁹ » travaille l'étendue, cherche, entre rêve et veille, à la traverser, en réitérant son « bégaiement⁴²⁰ » au « seuil⁴²¹ » de l'éclairement matinal.

⁴¹¹ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Orphée », p. 71.

⁴¹² La note « *De miroir en miroir* » (dans le même *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., p. 146), explicite un phénomène de miroitements kaléidoscopiques.

⁴¹³ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « Lacunes », p. 74.

⁴¹⁴ Il y a là sans doute une autre affinité entre Pierre Chappuis et Pierre Reverdy qui engage les réflexions suivantes : « Qu'est-ce que la réalité ? Dans l'esprit, un reflet. Et l'art ? un reflet de reflet. Nous ne pouvons décidément rien saisir que dans un miroir. », et « le rêve qui est la forme particulière que mon esprit donne à la réalité » (*Œuvres complètes, tome II*, op.cit., p. 976 ; puis *Œuvres complètes, tome I*, op.cit., « Autres écrits sur l'art et la poésie », page 598).

⁴¹⁵ Dans « "La voix des œuvres" », *Tracés d'incertitude*, op.cit., p. 68.

⁴¹⁶ Nous étudierons de manière plus systématique cette idée d'ouverture qui ne s'exprime pas uniquement en rapport avec la déprise, en interrogeant la notion de royaume poétique (II – 3, pages 819 et suivantes) et en relation avec la part de l'autre (cf. *infra* pp.873-1003).

⁴¹⁷ *Dans la lumière sourde de ce jardin*, op.cit., p. 45.

⁴¹⁸ Deuxième poème du recueil *Dans la foulée*, op.cit., pp. 27-41.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 35.

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 38.

⁴²¹ *Ibidem*, p. 38.

2.1.2. *La parole du locuteur textuel travaillée par la disponibilité au monde*

Les notes auctoriales explicitent les efforts, les doutes, les conflits intérieurs et les enjeux des revirements poétique et poïétique ayant trait à la disponibilité au monde. Les réflexions de l'auteur ressortissent plutôt à l'approfondissement de la « part de l'ombre » quand la « part heureuse » est plus prépondérante dans les poèmes⁴²² car la suggestion y supplante l'explicitation. Le choix d'aborder successivement les deux versants de l'œuvre de l'auteur répond à différentes préoccupations. Premièrement, si la mise en dialogue des notes et des poèmes est nécessaire à l'exploration de leurs correspondances et de leurs écarts, nous ne voulons pas créer l'impression que les poèmes ne valent que comme illustrations des réflexions de l'auteur. Secondement, la distinction entre les notes des essais et les poèmes prétend prouver que le lyrisme chappuisien repose, non pas tant sur une parfaite adéquation entre un vécu, des réflexions abstraites et leur mise en œuvre dans des motifs adéquats, mais bien plutôt sur des tiraillements et des négociations concertées portant aussi bien sur la relation au monde, sur des mises en débat (des accords, des affinités, mais non des querelles) avec d'autres conceptions poétiques ou artistiques, que sur ce que le travail du poème peut ou non faire advenir⁴²³.

Au niveau du poème, la déprise du locuteur s'exprime principalement selon les modalités suivantes : la parole poétique se présente comme le lieu d'une « attente répercutée » (Dupin⁴²⁴) ; le locuteur s'immerge dans la profondeur du monde, semble faire corps avec lui ; la déprise rêveuse régénère la relation aux choses et au paysage ; et enfin, le locuteur s'éprouve dans une relation miroitante avec la rêverie des choses du paysage.

2.1.2.1. *Disponibilité dans l'écoute et l'attente*

Le locuteur textuel se figure souvent en état d'attente, entre laisser-aller et acuité extrême. Ainsi se répercute, dans le poème, une exigence auctoriale, qui, rappelons-le, intéresse à la fois le rapport au monde et le processus d'écriture. Cette attente indéterminée s'apparente à un état de résonance sensible entre les choses et l'étendue, et la pleine disponibilité du locuteur. Le poème « *(résidu du brume)*⁴²⁵ » est exemplaire de cet état de

⁴²² *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Deux parts », p. 72.

⁴²³ C'est en quoi la réflexion si inspirante de Jérôme Thélot sur le concept de « travail vivant » de la poésie ne pouvait être fondée sur le ressort d'une identité entre « ce à quoi le poème doit sa possibilité et de ce dont il est chargé » (*Le Travail vivant de la poésie, op.cit.*, p. 13).

⁴²⁴ Dupin, Jacques. *M'introduire dans ton histoire, op.cit.*, « L'écoute, André du Bouchet », pp. 186-203. Pour J. Dupin, c'est la « blancheur du papier » qui est dans l'œuvre de du Bouchet le « lieu d'une attente répercutée ».

⁴²⁵ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, p. 60.

déprise. Dans le « froid coupant », face à la montagne entaillée, le locuteur se déprend⁴²⁶ dans l'attente, à la manière de l'étendue elle-même, et en elle :

Attendre midi,
son arc,
ses pointes de feu.⁴²⁷

La parole du locuteur recouvre à la fois un laisser-venir et un recueil : les « pointes » seront celles du zénith solaire, elles sont attendues, mais déjà le locuteur s'ouvre aux pics montagneux et à la « lame » tranchante du froid. Comme les énoncés cités forment la dernière unité strophique du poème, le blanc de la feuille fait résonner cette disponibilité taciturne, le locuteur ayant fait en lui-même le vide, ayant fait « place nette⁴²⁸ ».

De manière contrastante, d'autres poèmes interrogent la labilité même du flottement dans la déprise et l'attente, tel « *Après si vaine attente*⁴²⁹ ». Prenons pour exemple le motif de l'orage⁴³⁰ : l'attention que le locuteur textuel du poème « *Avant le jour*⁴³¹ » porte au phénomène est tout à fait labile, à la fois fluctuante et intermittente : soit elle se focalise sur le surgissement des éclairs, soit elle se dilue dans une tranquillité néanmoins inquiète. Il s'agit, précise l'énonciateur parenthétique, d'une acuité paradoxale, d'une « (*Attente lourde, mais non : ricochant dans la nuit*) ». L'occurrence révèle une disponibilité s'infléchissant comme par frottement entre la trame énergétique des choses et la qualité d'éveil de l'énonciateur.

Reste que la déprise de l'énonciateur textuel correspond assez souvent au vœu auctorial de se glisser dans « "*dans le grand calme des choses*"⁴³² » :

Arbres ou troupeau au loin
en ordre dispersé
dans l'immobilité du matin.

Attente sans impatience du vent.⁴³³

Dans ce poème, et dans l'œuvre de manière générale, la tranquillité n'exclut ni le désordre, ni la confusion. Le locuteur marque différentes phases, ou divers aspects de la déprise : à l'indétermination initiale (l'alternative) qui s'est emparée du locuteur s'ajoute la sensation de statisme de l'étendue (les animaux ne bougent pas plus que des végétaux) et du

⁴²⁶ Le poème ne comprend aucun pronom de première personne.

⁴²⁷ *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, p. 60.

⁴²⁸ L'expression revient à plusieurs reprises sous la plume de l'auteur. Elle constitue le titre du poème liminaire du recueil *D'un pas suspendu*, et le titre d'un des notes de *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 109. Dans cette note, Pierre Chappuis écrit : « Poésie, synonyme de place nette. ».

⁴²⁹ *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, p. 68.

⁴³⁰ Les poèmes « *Du même belvédère encore* » (*À portée de la voix*, *op.cit.*, p. 40) et « *Avant le jour* » (*Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, *op.cit.*, p. 83) présentent des similarités non négligeables.

⁴³¹ Dans *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, *op.cit.*, p. 83.

⁴³² *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 73 (citation de Rilke).

⁴³³ *Entailles*, *op.cit.*, p. 62 (poème non titre).

temps. Dans la verticalité de la distance aveugle entre ici et « au loin », la disponibilité du locuteur textuel s'abandonne entre torpeur et expectative (« Attente »), entre non-intentionnalité, et absence de perspective. Le suspens des choses dément une probable manifestation venteuse et, qui plus est, le trouble venteux engage un désir en creux, une aspiration à peine latente, « sans impatience ». Avant même d'être déterminé comme objet au sens grammatical du terme, le « vent » n'est déjà plus ni une finalité, ni une fin anticipée. Entre le substantif nominal (« attente ») et son complément déterminatif décalé en fin de vers (« du vent »), le syntagme privatif distend l'attente dans la verticalité d'un temps interrompu, et dans la labilité de l'intentionnalité. La déprise verse du côté d'une expectation « intransitive, sereine, attente de rien », attente comparable à celle que conçoit l'auteur dans la prose « *À perte de vue*⁴³⁴ » (*De l'un à l'autre*). L'attente dans la distance aveugle serait en quelque sorte une « rêverie », n'ayant pas la même adhérence au réel que la contemplation, mais se rapprochant, selon les mots du poète lui-même, d'une « méditation selon le bouddhisme zen⁴³⁵ ». La disponibilité implique, pour l'auteur des notes⁴³⁶, comme pour le locuteur de « *Cavaldrossa*⁴³⁷ », un équilibre réversible entre acuité et dessaisissement, expectation et non-attente. Tout en haut de la page, se détache le syntagme suivant : « Non point attente ». Si l'énoncé répond à l'ultime phrase de la page précédente, nous renvoyant à l'ouverture, à la disponibilité de la « demeure » du jour, la négation ne colore pas moins de façon ambiguë la conduite de l'énonciateur. De manière tout aussi fréquente, le locuteur textuel se dessaisit dans la distance aveugle de la parole : il annonce une rupture de la parole, fait état, dans le dernier énoncé du poème, d'une tension sans autre intention que celle d'une écoute nourrie exclusivement de la proximité au monde. Hormis la première occurrence relevée, deux autres textes du recueil *Entailles* présentent ce type de configuration, soit que le texte s'oblitére après l'assertion ultime d'une « Tension accrue du regard⁴³⁸ », soit que la fin du poème coïncide avec l'impérieuse revendication de « devoir tendre l'oreille⁴³⁹ ». Relisons la fin du poème « *Pour l'instant*⁴⁴⁰ » :

Pour nous, longtemps à l'écoute, point d'autre tâche, pour l'instant, que de nous appliquer à ne pas perdre le fil.

⁴³⁴ *De l'un à l'autre*, *op.cit.*, p. 113.

⁴³⁵ *Ibidem*.

⁴³⁶ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 15 : « un état de non vigilance (néanmoins fait de vigilance), de non attente (et néanmoins d'attente) ; une attente en quelque sorte sans objet. »

⁴³⁷ *Moins que glaise*, *op.cit.*, p. 95.

⁴³⁸ *Entailles*, *op.cit.*, p. 17 (texte non titre).

⁴³⁹ *Ibidem*, p. 24 (poème sans titre).

⁴⁴⁰ *À portée de la voix*, *op.cit.*, p. 15. Le poème a été intégralement cité en seconde partie pour nourrir l'étude des déictiques, cf. *supra*, p. 288.

Le heurt entre les notations de durée permet d'accoler l'illimitation à la clôture de l'instant ; il souligne en outre le désaccord entre l'intermittence des sons qui est précédemment évoquée, et la continuité posée par le substantif « fil ». Est ainsi défini le caractère tout à fait paradoxal de la déprise. En l'occurrence, la disponibilité ouvre à quelque chose de plus profond que la perceptibilité sensorielle : l'acuité du locuteur s'accorde à la démesure du monde puisque l'expérience de la durée perd toute stabilité. De même, la disponibilité ouvre à une acuité si profonde qu'elle se délie de toute émotion définie, ce qui n'empêche pas qu'elle puisse recouvrir quelque chose comme un processus en devenir. Tous ces éléments⁴⁴¹ rejoignent le concept de « sentiment du monde » élaboré par R. Barbaras, notamment en ce qu'il est une ouverture « par-delà tout objet », en ce qu'il se « délivr[e] de tout contenu ». Dans le poème « *Violoncelle seul*⁴⁴² », une unité textuelle fait tout aussi étroitement écho à cette singularité de l'attente dans la distance aveugle, dans l'épaisseur du monde. La différence est qu'elle n'intervient pas à la fin du poème mais aux frontières d'une unité textuelle, aussi ne coïncide-t-elle qu'avec l'oblitération momentanée de la parole poétique :

Des bulles d'ombres éclatent, se rassemblent, s'égaillent, maintiennent notre écoute tendue vers ce qui, à mesure, à démesure, n'a de chance de se dévoiler qu'à l'improviste.

Le locuteur est profondément immergé dans la plénitude obscure du monde (plénitude spatio-temporelle, car la nuit est pleine, indivisible), dans sa fluidité, sa respiration, dont les « bulles » semblent être l'indice sonore. Son acuité est proprement démesurée, polarisée par un inattendu tout aussi improbable qu'indéterminé. Tel est l'effet produit par la construction de la relative, mais la remarque reste pertinente au regard de l'ensemble de l'unité textuelle, qui est graphiquement démarquée par les tirets longs.

Cette attente sans intentionnalité, cette disponibilité à l'indéfini « délivre » le sujet « de lui-même » dans « l'instable ferveur de l'attente⁴⁴³ » ; elle coïncide avec un état d'attente poétique et d'éveil au poème lui-même. Dans leur ensemble, les précédentes considérations mènent à conclure que, dépris de l'*ego* dans la distance aveugle de l'attente, le locuteur fait du poème « une écoute⁴⁴⁴ » (Meschonnic) et que, dans la disponibilité au monde, l'auteur fait du

⁴⁴¹ Notre analyse du poème rejoint les analyses suivantes telles qu'énoncées par Renaud Barbaras dans *Métaphysique du sentiment* : le sentiment du monde est situé plus profondément que dans l'« alternative de la réceptivité et de la connaissance, qui apparaît alors comme abstraite » (*op.cit.*, pages 185-186), il engage un « vide émotionnel » mettant en relation avec la profondeur, l'« épaisseur du monde » (*op.cit.*, pages 186 et 187).

⁴⁴² *Dans la lumière sourde de ce jardin*, *op.cit.*, p. 27.

⁴⁴³ Quatrième de couverture du livre *D'un pas suspendu*, *op.cit.*

⁴⁴⁴ Meschonnic, Henri, *Célébration de la poésie*, *op.cit.*, p. 249 : « Seul le poème [...] peut faire de nous une écoute ».

poème « l’accomplissement d’une attente, l’attente d’une attente, – et son scintillement.⁴⁴⁵ » (Dupin). En cherchant non pas à saisir, mais à approfondir les choses, Pierre Chappuis se positionne dans le champ contemporain faisant du poète une figure qui (B. Bonhomme au sujet de Heather Dohollau) « pour prendre, [...] se déprend, [qui] ne saisit au vif que dans le dessaisissement », et pour qui le poème est « bifurcation tourbillonnante, sur fond de retrait » : « Il s’agit de faire du dessaisissement la matière friable de la parole⁴⁴⁶ ».

2.1.2.2. *Quand le locuteur « fait corps avec la distance qui le sépare de son objet⁴⁴⁷ » (Dupin)*

Michel Collot a expliqué que, selon la structure d’horizon⁴⁴⁸, les choses pouvaient se proposer de façon paradoxale à la conscience : alors qu’elles « semble[nt] plus que jamais présente[s], nous livrant accès à [leur] intimité, elle[s] s’absent[er]ai[en]t dans un lointain inaccessible ». Mais, dans la distance aveugle, le locuteur chappuisien insiste soit sur une tension inverse, la distance aveugle impliquant une proximité particulière, soit sur une mise en balance de la séparation et de l’approche dans l’élancement du désir : « (*Égale, ma passion, - et la distance.*)⁴⁴⁹ ». Pénétrant l’épaisseur fluide et aérienne des matières, le locuteur participe activement de la distance qui le fait adhérer au monde⁴⁵⁰. R. Barbaras, qui reprend à M. Dufrenne la notion de participation, nous incite à mettre en relation l’immersion dans la distance aveugle avec l’idée que le « sentiment » du monde « appelle à aller là où il ouvre⁴⁵¹ ». Nous infléchissons légèrement le propos du philosophe : tandis que, pour lui, la distance est de l’ordre de l’expérience ontologique ; pour le poète, l’immersion dans la profondeur du monde est recherchée, bien qu’éprouvée de manière inopinée. Pour autant, ce déplacement n’est pas un contresens dans la mesure où R. Barbaras conçoit la poésie comme une manière privilégiée d’expérimenter et de dire le « sentiment du monde ».

Faire corps avec la distance consiste en une exploration de la profondeur du monde, mais selon un mouvement d’affleurement. Si c’est pour J.-P. Richard une spécificité de la

⁴⁴⁵ Dupin, Jacques. *M’introduire dans ton histoire*, op.cit., « La difficulté du soleil. Pierre Reverdy », p. 42.

⁴⁴⁶ Bonhomme, Béatrice, « *Le lieu de la poésie d’Heather Dohollau* », in Lançon, Daniel (dir.), Dohollau, Tanguy (dir.), *Heather Dohollau, l’évidence lumineuse. Colloque de Cerisy, 9-12 juin 2005*. Bédée : Éditions Folle avoine, p. 37. L’autrice s’appuie en particulier sur le poème « Rêve de Sienna » du recueil *Matière de lumière* (Folle avoine, 1985) dans lequel Heather Dohollau écrit : « Cette nuit dans un rêve, Novalis m’a dit : « Ne prends pas, sois saisie » ». Sur ce point, il existe une étroite affinité entre Pierre Chappuis et la poétesse.

⁴⁴⁷ Dupin, Jacques. *Le corps clairvoyant, 1963-1982.*, op.cit., « *Moraines* », p. 167.

⁴⁴⁸ Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure d’horizon*, op.cit., p. 158.

⁴⁴⁹ *Distance aveugle précédé de L’invisible parole*, op.cit., « *Distance aveugle* », p. 80.

⁴⁵⁰ Et c’est en quoi la distance aveugle se distingue de l’idée d’une fusion avec le monde.

⁴⁵¹ Barbaras, Renaud, *Métaphysique du sentiment*, op.cit., p. 194.

modernité poétique que de « couler et glisser » la profondeur du monde⁴⁵², c'est pour Pierre Chappuis un travail difficile que de « glisser à la surface, crainte de *s'enfoncer* », de se perdre dans l'« abîme » : le poète vise la légèreté naturelle de l'oiseau⁴⁵³. Pour le locuteur-promeneur, glisser le monde* relève d'un approfondissement de soi et du monde, dans « l'instable ferveur de l'attente » et dans « un oubli riche de l'épaisseur traversée »⁴⁵⁴. Cet oubli n'est pas un désaveu, le poète ne méconnaît pas la séparation, la distance, mais il l'approfondit pour s'y plonger, corps et biens, pour s'y abandonner le plus tranquillement possible. À la lecture du poème « (*arrière-saison*)⁴⁵⁵ », expliquons un tel processus :

Lointaine laiteuse estivale
que je traverse les yeux fermés

de l'autre côté, peut-être

le soleil l'ouvre,
peut-être

En dépit du premier verbe employé par l'énonciateur, la traversée relève bien plus de l'infiltration que d'un franchissement, l'autre bord étant aléatoire. Mais encore, la traversée est problématique car la zone concernée est à la fois ailleurs, distante (ce que dénote l'épithète initiale), en même temps que présente, comme le suppose le choix du présent de l'indicatif qui actualise le déplacement. Le locuteur éprouve physiquement l'épaisseur de l'étendue et expérimente la « confiance *aveugle*⁴⁵⁶ » : il se figure « les yeux fermés », dans une pleine disponibilité d'esprit et de corps. Si, dans le monde, le locuteur participe de l'épaisseur qui le sépare du monde, c'est bien à la faveur de l'incertitude. Il y a écart du simple fait que l'énonciateur pose, suppose un autre versant, une autre rive éloignée et inassignable. Le mouvement de traversée implique un approfondissement obscur, possiblement illimité, et positivement inassignable. Mais, dans les deux derniers énoncés, par une logique de renversement, la déprise « ouvre » sur un éclaircissement, certes labile : l'illumination est d'abord avérée, le présent de l'indicatif actualisant le phénomène d'ouverture et d'embrasement, avant d'être mise en doute. Notons que le redoublement du modalisateur va de pair avec un déplacement, avec un décrochage linéaire dans l'espace de la page. Le doute ne se situe donc

⁴⁵² Dans *Poésie et profondeur* (Paris : Éditions du Seuil, Essais, 1955, p. 14), Jean-Pierre Richard cite Montaigne.

⁴⁵³ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Profondeur », p. 131.

⁴⁵⁴ La première citation fait référence à l'énoncé central du poème « *D'un pas d'ombre* » (*D'un pas suspendu*, *op.cit.*, p. 14) : « Marcher non, glisser muettement ». Les citations suivantes proviennent de la quatrième de couverture du livre.

⁴⁵⁵ *Décalage*, *op.cit.*, I, 9 (n.p.).

⁴⁵⁶ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 111.

pas sur le même plan que l’assertion précédente : résonne-t-il, à la manière d’un écho amoindri ou comme un redoublement de défiance ? Exhibe-t-il, sur la page, la précipitation de la voix énonciatrice dans le vide, dans le rien de déterminable, ou bien dans l’irréductible plénitude du monde ? Toujours est-il que l’éloignement demeure ouvert dans la distance aveugle, permettant un parcours, une pénétration, une approche. L’occurrence doit être mise en relation avec l’exhortation que s’adresse le locuteur de « *Pommier impudique*⁴⁵⁷ » pour s’enfoncer dans l’étendue irradiante qui enveloppe immédiatement l’arbre, et qui demeure inaccessible aux mots :

Infime
immerge-toi

Doucement
dans la chaleur de l’après-midi

La propension à s’abandonner à la distance aveugle est immédiatement tiraillée par la conduite opposée (« force le secret, ne lâche pas prise ») : le poème témoigne de ce que la disponibilité est un travail, un effort d’apprivoisement, d’ajustement, bien plus qu’une conquête. Refusant de se confier aveuglement à la distance, l’énonciateur se montre accablé par la résistance des mots (« Mock words ») ainsi que par un ton factice (« Mock despair, too ») auquel il ne parvient pas à échapper totalement⁴⁵⁸. Mais ensuite, alors qu’il oublie l’objet initial du pommier, objet élu de manière trop délibérée, donc trop pesante, l’allègement l’emporte dans « le bonheur du vent⁴⁵⁹ ».

L’inflexion entre ce poème et le dernier texte de *Distance aveugle* est manifeste. En effet, à la fin de ce recueil⁴⁶⁰, l’énonciateur définit la distance aveugle comme une « distance abolie » dont le pouvoir est de rendre « à une vraie distance »⁴⁶¹. Relisons, dans le même recueil, le poème « *Présentement*⁴⁶² » pour insister sur le fait que cette distance, « qui toujours se report[e] » devant le locuteur-promeneur alors qu’il traverse l’obscurité de l’étendue⁴⁶³, ouvre, en dépit de la part manquante de l’immédiat, sur un éclaircissement radieux, sur une illumination tout à fait immanente puisque la rousseur du soleil s’accorde à celle du feuillage des arbres. Cette « distance » rend la profondeur du monde étrangement palpable, elle

⁴⁵⁷ *Dans la foulée, op.cit., op.cit.*, « *Pommier impudique* », p. 16. La page à laquelle nous faisons référence est citée en seconde partie, cf. *supra*, *Un poème, des allures textuelles*, page 527.

⁴⁵⁸ « *Pommier impudique* », *Ibidem*, p. 21.

⁴⁵⁹ « *Pommier impudique* », *Ibidem*, p. 24.

⁴⁶⁰ Le texte final ne se situe pas sur le même plan que les poèmes en prose. Il est typographiquement hétérogène, car inscrit en italique, et l’énonciateur renvoie donc plus fortement à une figure auctoriale implicite.

⁴⁶¹ *Distance aveugle* précédé de *L’invisible parole, op.cit.*, p. 115.

⁴⁶² *Distance aveugle, Ibidem*, p. 105. Un court passage du texte a été cité dans *La part manquante de l’immédiat*, cf. *supra*, p. 624.

⁴⁶³ Il est question de « l’ombre toujours à nouveau s’épaississant » devant le promeneur.

s'apparente à une énergie qui relie (« l'horizon se renoue »), qui emporte. Souvenons-nous également du poème « *Ligne mouvante* », dans lequel le locuteur traverse l'étendue aurorale, écartant « D'un geste égal, à chaque pas, le même rideau de perles⁴⁶⁴ ». Si ce tissu ne fait jamais seuil et reconduit toujours et à nouveau à la distance, il autorise le geste* sensible de l'ouverture du monde. Par ailleurs, c'est dans la profondeur des « fourrés » nocturnes que le locuteur du poème « (*au réveil*)⁴⁶⁵ » s'immerge au cœur de la fluidité estivale, « comme poussant le volet de plein bois ». En somme, dans les poèmes, la distance aveugle correspond à ce trait fondamental de l'expérience phénoménologique du « sentiment du monde » : « nous ne pouvons ouvrir un monde et nous ouvrir à ce monde que d'un même mouvement », affirme M. Dufrenne⁴⁶⁶. Jamais les locuteurs textuels ne perdent conscience de la distance qui les sépare d'un autre bord du monde, des choses les plus proches, ou de leur immédiate présence ; mais subitement (et la réitération ne contredit pas la fugacité), la dynamique qui sépare se trouve, dans l'écart même, obliérée⁴⁶⁷. Enfin, s'il est possible aux locuteurs textuels de vivre favorablement la distance, c'est qu'elle met en jeu le désir qui, aveuglément, relie. Dans l'ardeur du désir, l'éloignement et le rapprochement sont reconduits, toujours et à nouveau, concomitamment :

dans la distance à présent sereine
le manque, l'amour
dernières pierres, luisent⁴⁶⁸

L'écart que recouvre la distance aveugle est le champ d'une réversibilité sans fin entre le manque, dû à l'impossible fusion avec une étendue qui s'épanche, et la plénitude éprouvée dans la quiétude et dans la tranquillité du monde, et le désir, toujours irréductible. Nous n'insisterons pas davantage sur ce point⁴⁶⁹ pour agréer l'assertion de Char : avec l'évocation de la distance aveugle, le poème témoigne de l'« amour réalisé du désir demeuré désir.⁴⁷⁰ ».

Après avoir insisté sur l'immersion et l'ouverture de la distance aveugle, l'enjeu est d'observer présentement comment les locuteurs textuels évoquent l'état de flottement dans l'étendue, son mouvement de suspension « sans réflexion », et comment ceux-ci répondent de

⁴⁶⁴ *Dans la foulée*. Paris : José Corti, 2007, p. 35.

⁴⁶⁵ *Décalage*, *op.cit.*, IV, 7 (n.p.).

⁴⁶⁶ Dufrenne, Mikel, *Le Poétique*. Paris : Presses universitaires de France, 1963, pp. 502-503. Cité par Renaud Barbaras dans *Métaphysique du sentiment*, *op.cit.*, p. 194.

⁴⁶⁷ Sur ce point précis encore, l'expérience de la disponibilité évoquée dans les poèmes de Pierre Chappuis fait écho à cette idée de Dufrenne (à laquelle s'accorde R. Barbaras), « L'homme poétique est celui qui vit en deçà du malheur de la conscience séparée et séparante. » (Dufrenne, Mikel, *Le Poétique*, *op.cit.*, p. 188. Cité dans *Métaphysique du sentiment*, *op.cit.*, p. 174).

⁴⁶⁸ *Décalage*, *op.cit.*, IV, 13, « (*cet instant*) ».

⁴⁶⁹ Plus que dessaisissement, dans le rapport érotisé aux choses de peu, il s'opère un ressaisissement, une réjouissance. La dimension érotique de la poétique du non saisissement sera abordée en fin de partie.

⁴⁷⁰ Char, René, *Œuvres complètes*, *op.cit.*, « Partage formel », XXX, p. 162.

l'intuition d'un « juste » approfondissement du monde⁴⁷¹. Par exemple, c'est à la manière d'un « (*oiseau solitaire*)⁴⁷² » que le locuteur textuel glisse dans la distance aveugle du froid automnal :

L'accueil de la forêt
malgré le froid.

Ni ombre ni éclat.

En flottaison, vaguement,
dans le jour pâle,
le laisser-aller,
les brassées de novembre.

La déprise répond⁴⁷³ de ce que l'espace forestier semble vouloir faire la preuve d'un renversement propice à la disponibilité du locuteur. De fait, la forêt accueille le locuteur et ouvre sur une étendue « aveugle » à la fois claire et obscure, et enveloppante, comme pour compenser l'hostile rigueur du « froid ». La participation engage une juste, une vraie distance dans la mesure où la dernière unité strophique ne dit pas une fusion entre le locuteur et le lieu, mais une indétermination qui se rapporte tout aussi bien à l'énonciateur traversant l'espace, qu'au flottement de la forêt elle-même, et qu'au suspens extatique de la temporalité automnale. Novembre est une matière brumeuse qui se déploie par « brassées », qui s'enveloppe sur elle-même, qui se brasse et qui embrasse le locuteur, qui s'offre à le soutenir comme une eau dans laquelle il pourrait se déplacer à la brasse. L'absence de verbe conjugué empêche de préciser (ce) qui est concerné par le remuement et l'enveloppement fluides. L'accueil et la déprise sont des mouvements réciproques et partagés entre l'étendue et le locuteur : la disponibilité est une ouverture résonnante à laquelle l'énonciateur confère une tonalité propre, dominée par les voyelles nasales en [ã] et [õ]), par le [e] ainsi que par les consonnes sifflantes (en [s] et [z]). L'intrication chiasmatisque engage une déprise qui va de pair, non pas avec l'oubli de soi mais avec une conscience évidée de tout contenu. La pensée se volatilise pour devenir pure mobilité dans la distance aveugle, dans l'épaisseur des choses. Ainsi dans cette autre étendue de novembre où la distance n'est plus « mesurable » : l'énonciateur de « *N'en pas revenir*⁴⁷⁴ » exprime sa « Joie d'aller et venir, au large, dans la mémoire à claire-voie de novembre, poreuse, mouvante, cotonneuse. ». Par ailleurs, certaines occurrences concernent des pensées qui se déploient librement dans l'étendue, comme si la conscience du locuteur ne se réfléchissait plus que comme mouvement

⁴⁷¹ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Espace juste », p. 57.

⁴⁷² *Mon murmure, mon souffle*, op.cit., p. 66.

⁴⁷³ Cette expression résulte de l'impossibilité de dissocier cause et conséquence.

⁴⁷⁴ *Comme un léger sommeil*, op.cit., p. 41.

de déprise au contact des choses. Contrairement à l'inquiétude exprimée par le locuteur de « *Rumeur évanouie*⁴⁷⁵ », c'est en toute indifférence que les autres énonciateurs voient se « déverser hors d[eux] / pensées et souvenirs ». D'ailleurs, si le substantif « pensées » est chaque fois repris, ce n'est que par défaut, celles-ci ne gardent ni traces de connaissances, ni traces de souvenirs. Dans « (*lac et brume*)⁴⁷⁶ », les pensées ne sont plus que des « [o]mbres » de pensées. Ces « pensées », que le locuteur reconnaît rarement comme siennes, sont délestées de leur origine subjective et de leur contenu : elles s'égaillent dans l'étendue, par touffes, par bouffées, provisoirement liées, comme des papillons aux fleurs blanches soufflées par le vent. Dans « *L'été, lentement* », le locuteur se laisse gagner par l'allure estivale, il « dérive » paradoxalement dans l'immobilité et ses « pensées » s'évanouissent, « absorbées par le buvard » radieux de l'étendue⁴⁷⁷. Au « *Lointain*⁴⁷⁸ », ce sont de « flâneuses pensées » qui papillotent à même les derniers éclats de la lumière du jour qui s'attarde. Dans le suspens de midi⁴⁷⁹, le locuteur atteste de la présence de pensées, « les mêmes », « revenues » se prendre dans les feuillages estivaux. Ces pensées en creux, évidées, sont étrangement reconnues, familières, en fonction, peut-être, de leur manière de turbulence, de leur effervescence et de leur indifférence aux perturbations environnementales immédiates⁴⁸⁰. Leur indétermination, leur propension à être captées par tout ce qui se dissémine dans l'étendue, « giboulées », « sons, « minons », leur inclination à se dénuder au contact de tout ce qui traverse le paysage sont résumées par le titre « *Pensées telles, vagabondes*⁴⁸¹ » : l'épithète insiste sur une similitude de mouvements, mais non de contenus. Assurément, de telles pensées s'apparentent aux « idées musicales ou sensibles » que M. Merleau-Ponty définit comme étant « négativité ou absence circonscrites »⁴⁸². Elles prennent forme et contour dans la distance aveugle de l'étendue alors qu'elles sont informes, indémêlables dans le flux intérieur de la conscience, et relèvent surtout de l'insu. Dans la déprise et la pleine disponibilité du locuteur à l'étendue, les choses investissent ses pensées (mais sont-elles encore siennes ?) dont l'inconsistance est gagnée par l'épaisseur sensible des choses. Et inversement, ses pensées octroient aux choses une coloration personnelle mais comme transparente. Dans la distance aveugle, les pensées et

⁴⁷⁵ *Moins que glaise*. Paris : José Corti, 1990, p. 78.

⁴⁷⁶ *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, p. 11.

⁴⁷⁷ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole*, *op.cit.*, pp. 53-54. Le texte a fait l'objet d'un plus ample commentaire, cf. *supra*, *Le déroulement conjoint de l'imagination et de l'étendue*, pages 173-174.

⁴⁷⁸ *À portée de la voix*, *op.cit.*, p. 28.

⁴⁷⁹ *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, « *Le cloître de midi* », p. 25 : « Les pensées, les mêmes pensées revenues, une nouvelle génération de pensées qui volettent dans les arbres [...] ».

⁴⁸⁰ « le passage d'un lourd convoi ne suffit pas à les déranger. », précise ensuite l'énonciateur (*Ibidem*).

⁴⁸¹ *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, p. 59.

⁴⁸² Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, *op.cit.*, pp. 198-199.

les choses sont des reflets qui communiquent mais ne miroitent rien. Qui plus est, les unes et les autres sont promises à la labilité. Le locuteur de « *Lointaines solitudes*⁴⁸³ » s'exclame : « Pierres soient les pensées – non : vent ! », et pareillement, l'énonciateur de « *Chemin faisant*⁴⁸⁴ » se voue sans réserve à ce qui ne laisse « trace », tels les flocons neigeux et « de même les pensées, et la marche ». La déprise légère de la rêverie instaure, de manière comparable, une distance aveuglément miroitante entre les choses et l'énonciateur.

2.1.2.3. *L'immersion dans l'étendue à la faveur d'une déprise rêveuse*

La distance aveugle correspond aussi à l'épaisseur d'un entre-deux où s'interpénètrent l'ensommeillement rêveur des choses du monde et la rêverie du locuteur. La déprise rêveuse devient un mode d'existence dont participent le monde et le locuteur, en étroite proximité. Dans la torpeur, le locuteur existe au bord de lui-même, flué au gré de l'allure des choses. Parallèlement, dans leur engourdissement, les choses du paysage investissent un style d'être*, une allure sensible presque palpable. Dans la réciprocité de l'indolence, les choses et le locuteur semblent liés par un même oubli de soi. C'est pourquoi la disponibilité rêveuse n'apparaît ni comme une initiation, ni comme une révélation, ni même comme une compréhension, mais comme une modalité active et éthique de ce travail poétique dont l'exigence première est de « pressentir le monde, [de] ne pas le brutaliser ni le certifier, mais [de] lui marquer que nous lui sommes attentifs⁴⁸⁵ » (R. Char). Dans la disponibilité rêveuse, le locuteur modère sa « brûlante avidité de tout embrasser⁴⁸⁶ », et s'en trouve doublement « régénéré », par les choses elles-mêmes et par l'effet dû à « l'entrée dans le sommeil »⁴⁸⁷.

La disponibilité rêveuse engage essentiellement une démarche, une dérive, un suspens, mais dans le recueil *Distance aveugle*, le sommeil léger implique plus spécifiquement l'ouverture de l'espace de la chambre au dehors. Parfois, la chambre est supplantée par la pièce dans laquelle écrit un locuteur-poète⁴⁸⁸, à moins qu'il ne s'agisse en réalité d'un même endroit. Au cœur de l'enveloppante intimité d'une « chambre sans mur⁴⁸⁹ », le locuteur dérive dans l'étendue. Cette déprise est présentée, en toute ambiguïté, comme « *Le contraire d'une insomnie*⁴⁹⁰ », tel est le titre du poème liminaire du recueil : elle tient de « l'irremplaçable

⁴⁸³ *Dans la foulée*. Paris : José Corti, 2007, p. 99.

⁴⁸⁴ *Dans la foulée*. Paris : José Corti, 2007, p. 114.

⁴⁸⁵ Char, René, *Œuvres complètes, op.cit.*, 1983, p. 813.

⁴⁸⁶ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « On n'y voit goutte », p. 28.

⁴⁸⁷ Quatrième de couverture de *Comme un léger sommeil, op.cit.*.

⁴⁸⁸ Dans « *Comme l'été* » (*Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole, op.cit.*, p. 63).

⁴⁸⁹ Dans « *Novembre* » par exemple (*Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole, op.cit.*, p. 70).

⁴⁹⁰ *Distance aveugle. Ibidem*, p. 59.

disponibilité du voyage !⁴⁹¹». À partir du premier poème, dégageons les traits fondamentaux de ce type de déprise :

Au fond (*immobile, à tendre l'oreille*), tout au fond de la nuit s'ouvre une clairière. (*Mon sommeil, cette tour*). Je m'éveille comme au cœur d'une pinède. Incertain et paisible (*peut-être un bruit*), inouï, aigu (*ou je m'approche*), capricieux, monotone (*de minces lames*), léger et libre, et cependant toujours ramené aux mêmes virevoltes (*ce fil dont je dépends*), aux mêmes stations au-dessus du vide (*se rompt sans cesse, n'importe où se renoue*), le chant d'une flûte s'élève jusqu'à ma chambre de silence. (*Mon rêve, ce parfum*).

La disponibilité du locuteur combine lucidité et rêverie : l'éveil « au cœur de la pinède » serait le « contraire de l'insomnie » alors que l'acuité des impressions, que l'exultation des sens, semblent plutôt coïncider avec l'acmé du rêve. Paradoxalement, le glissement dans un léger sommeil concilie l'immersion dans le tréfonds de l'étendue nocturne (la reprise du complément prépositionnel initial permet à l'énonciateur d'insister sur ce point) et l'allègement depuis les hauteurs de la chambre et du sommeil (« *cette tour* »). L'« *approche* » rêveuse explore cette « réalité autre » qui, selon l'auteur surgirait moins de l'indétermination du rêve que d'une appréhension lucide⁴⁹². D'ailleurs, la rêverie porte sur des perceptions sensorielles dont la réalité même est le préalable de l'aisance et de la disponibilité du locuteur. C'est en cela que réside la clef de voûte du travail rhétorique sur la distance aveugle. Le motif du fil vital (celui du rêve, celui de la progression textuelle) entrecoupé, révèle comme par miroitement le processus poétique de la distance aveugle : le fil tisse rêverie et réalité, rêverie et écriture mais il ne mène ni vers un point d'origine, ni vers un point ultime. Il est en quelque sorte la forme et le sens que prend la relation aux choses, au monde, à l'enfilade labile des états de conscience ; il est la distance qui relie en dépit de la séparation ; il est le moyen et la conduction même de la disponibilité du locuteur. Cette hypothèse interprétative peut être redoublée au sujet de l'éclairement (la « clairière ») des profondeurs nocturnes. Cette clarté pointe un endroit où ne se trouve pas le locuteur, immergé au beau milieu de l'obscur « pinède ». L'éclairement traverserait donc l'expérience de la distance aveugle, mais de biais. Mettons en relation le poème cité et la note « *La porte du fond*⁴⁹³ » (dans *La Preuve par le vide*). L'auteur relate qu'il lui est arrivé de « rentrer dans le sommeil » au moment même où il s'apprêtait à se mettre au travail, du moins à cette partie du travail d'écriture qui réclame une « table ». Au fond de l'obscurité de la « conscience » – l'auteur désigne ainsi la disponibilité rêveuse –, une « porte », une « illumination » le sollicite mais

⁴⁹¹ *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 105.

⁴⁹² *Ibidem* : « je m'étais senti rattaché comme par un fil, ne tenir qu'à un fil à une réalité autre, un *Jardin de Délices* [titre d'un autre poème du recueil], enclin à ne pas le croire rêvé tant que je n'avais pas trouvé à me rendormir. ».

⁴⁹³ *La Preuve par le vide, op.cit.*, p. 45.

s'éloigne à mesure qu'il s'avance vers elle « d'un pas égal ». Le fil lumineux ne mène pas vers le point d'origine de l'écriture poétique. Si l'auteur accepte volontiers cette distance (« *je n'en ai cure* »), note-t-il) qui le sépare mais le guide vers la « porte du fond » ; le précédent locuteur du poème liminaire de *Distance aveugle* l'oblitére simplement. Par contre, le « chant » qui finalement « s'élève » correspond en quelque sorte à l'horizon du fil, à l'« illumination » poétique. Indiscutablement, de la note au poème, dans la note et dans le poème, part obscure et part heureuse de la déprise vont de pair avec l'échange réversible entre « Écriture ou rêve⁴⁹⁴ ».

Même la démarche du locuteur peut être empreinte de rêve ; c'est alors une « marche nulle », « neutre »⁴⁹⁵, qui ne permet ni recul ni avancée, ni franchissement de seuils. En substance, cette marche est celle que le promeneur effectue « d'un pas d'ombre » qui « ne laisse pas de traces », et qui, l'essentiel est là, « n'a rien d'une prise de possession »⁴⁹⁶. En paraphrasant Pierre Chappuis, définissons cette déprise comme une manière de « lâcher la proie⁴⁹⁷ » de la réalité pour l'épaisseur de son rêve. Aussi est-ce « à pas de loup » que le locuteur du poème éponyme⁴⁹⁸ se rapproche de la profondeur vitale du monde et qu'il éprouve la respiration même d'une terre qui « se soulève et s'abaisse » sous ses pieds, « telle la poitrine d'un dormeur »⁴⁹⁹. Toutes choses lui semblent légères, palpables, bien que « sans épaisseur sous les doigts⁵⁰⁰ » ; tous les échos veillent, « vigiles au cœur du sommeil⁵⁰¹ ». Dans leur torpeur, les choses, dont la rosée, que l'énonciateur du poème suivant entrevoit à distance, sont d'autant plus émouvantes que rendues à l'inconscience de leur propre fragilité, de leur labilité, comme le laisse entendre l'homéotéleute entre « Sommeilleuse » et « insoucieuse » :

Sommeilleuse,
insoucieuse légèreté du givre
de l'autre côté de la haie.

Comme on lit, le doigt sur la page,
strophe après strophe,
le soleil l'absorbe.⁵⁰²

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

⁴⁹⁵ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole, op.cit.*, « Marche nulle », p. 71.

⁴⁹⁶ *D'un pas suspendu, op.cit.*, quatrième de couverture. Le vœu de ne rien s'approprier est aussi exprimé dans « À pas de loup » (*Dans la foulée*. Paris : José Corti, 2007, p. 123) ou *De l'un à l'autre, op.cit.*, p. 136.

⁴⁹⁷ Quatrième de couverture du recueil *D'un pas suspendu*.

⁴⁹⁸ *Dans la foulée*. Paris : José Corti, 2007, p. 122.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 123.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p. 123.

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 124.

⁵⁰² *Mon murmure, mon souffle, op.cit.*, p. 62. Poème auparavant abordé page 617.

Le locuteur associe le lecteur à la traversée de la distance, de sorte que l'un et l'autre s'abreuvent de la fraîche et savoureuse torpeur de la rosée, en même temps que le soleil. Favorisée par le déplacement métonymique entre les phénomènes d'évaporation et d'absorption, la mise en relation entre le geste caractéristique d'un appétit de lecture et l'avidité solaire permet au locuteur de suggérer qu'il est parvenu à plonger au cœur du monde. À la faveur de la rêverie matinale, le doigté solaire se superpose à celui du locuteur, et du lecteur, comme si « le toucher se fai[sait] du milieu du monde » (Merleau-Ponty⁵⁰³).

Les métaphores du pas feutré et du glissement ont pour point commun l'exigence de douceur. L'infiltration du locuteur au cœur des choses est déprise de toute idée de violation, entendons par là qu'elle se refuse à toute entreprise de compréhension épistémologique, à toute prétention au dévoilement indiscret du monde. Tel locuteur insiste par exemple sur la suavité de la pénétration rêveuse au sein des choses :

Glisser, route boueuse
jusqu'à l'embouchure du sommeil.

Lentement, très lentement.

Mon murmure, mon souffle
dans ceux de la pluie.⁵⁰⁴

L'infinif initial traduisant une effectuation aussi bien qu'un désir, même illusoire, l'état d'ensommeillement est présenté comme une cinétique de déprise subtile qui engage l'affleurement léger et sensuel des choses. Dans cette perspective, l'épithète « boueuse » suggère moins une lourdeur qu'un enfoncement cotonneux dans l'épaisseur des choses, ou plus justement encore, dans la profondeur du monde, source et destination rêvée de toute chose. Le substantif « embouchure » implique cette ambivalence, la destination de la coulée routière correspond à l'ouverture sur la pleine mer du rêve. Quant à la reprise adverbiale, elle marque le travail d'alentissement réalisé par le locuteur pour s'ajuster à l'allure torpide des choses à « l'embouchure » du plein sommeil, c'est-à-dire au cœur de la distance aveugle de l'ensommeillement. C'est la raison pour laquelle les derniers vers suggèrent à la fois une faveur accordée par l'étendue, et une intrusion dans la profondeur du monde. Précisément, l'expérience d'ouverture se confie en sourdine, presque silencieusement, entre « souffle » et « murmure ». Par ailleurs, tel locuteur insiste sur les qualités de son avancée précautionneuse,

⁵⁰³ Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, *op.cit.*, p. 176. Du fait de la relation chiasmatisque du sentir, pour le philosophe, le sujet touchant « descend dans les choses, de sorte que le toucher se fait du milieu du monde et comme en elles ». Nous déplaçons, cette fois encore, la dimension ontologique du sentir vers le domaine de l'exigence poétique de la disponibilité chappuisienne. Plus que contresens, il nous semble qu'il y a là un dialogue fécond en termes d'analyse.

⁵⁰⁴ *Mon murmure, mon souffle*, *op.cit.*, poème liminaire non titré, p. 9.

sur la suave et rêveuse délicatesse dans laquelle il s'épanouit, suggérant finalement que le monde, déhiscent, s'offre à lui sous le signe bienfaisant d'une très légère pluie :

à pas de loup

pour ne pas troubler le rêveur
si paisible, si cher

comme une ondée humectant la nuit⁵⁰⁵

Ce « rêveur » tranquille dont il ne faut pas troubler la paix, cet autre, c'est l'espace-temps du titre, « (*autre temps*) », mais c'est aussi le locuteur lui-même qui s'immisce dans un style d'existence autre, étrangement serein. De fait, la familière pluie est, en cet instant, si subtile, si labile qu'elle n'est pas véritablement reconnue : elle est « comme ». Le point commun entre ce poème et le précédent repose sur l'idée d'une réciprocité chiasmatique : d'une part, le monde, les choses, parce qu'elles sont ensommeillées, s'offrent au locuteur ; d'autre part, comme le locuteur est emporté par la torpeur, il parvient à s'infiltrer au cœur des choses, emporté par leur engourdissement autant que par le sien, le sommeil captivant toute chose à la manière d'un « appel d'air ». L'expression constitue le titre de l'une des notes de *Ligatures*⁵⁰⁶, et dans ce court essai, l'auteur évoque justement sa propension à se « laisser gagner » par le mutisme des choses. Bien qu'employée dans un contexte différent, la périphrase verbale que venons de citer fait sens : la tension, l'échange réversible entre passivité et volonté caractérisent la disponibilité rêveuse, et le même processus de renversement détermine les relations miroitantes entre les choses et l'énonciateur.

2.1.2.4. Relations miroitantes entre la rêverie du locuteur et celles des choses du paysage

Du fait de l'entrelacs chiasmatique entre le laisser-aller des choses et la déprise du locuteur, il est impossible de déterminer « Si l'union fai[t] le sommeil⁵⁰⁷ » (R. Char) ou si, inversement, ce sont le sommeil et la distance aveugle de la torpeur qui favorisent l'approche du monde. Ainsi, le locuteur peut-il se présenter comme « dormeur dans le rêve du jour...⁵⁰⁸ ». Une telle déprise n'est pas si loin de l'idée rilkéenne selon laquelle « l'intimité du sommeil », le repli intime associé au sommeil, coïncident avec l'approche, en toute légèreté, de cette « commune profondeur » entre nous et les choses, de cette plénitude qui échappe au poids de

⁵⁰⁵ Décalage, *op.cit.*, « (*autre temps*) », II, 13, (n.p.).

⁵⁰⁶ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 55.

⁵⁰⁷ Char, René, *Œuvres complètes*, *op.cit.*, « *En trente-trois morceaux* », XXX, p. 779.

⁵⁰⁸ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps*, *op.cit.*, « *Une explosion de givre* », p. 177.

la pensée et de la signification que les hommes prétendent imposer aux choses⁵⁰⁹. L'exigence de « proximité, non appropriation⁵¹⁰ » est absolument fondamentale. La nuance sur laquelle nous devons insister est que le poète neuchâtelois ne cherche pas exactement à pénétrer l'intimité des choses, pas plus qu'à dire, comme le vise Rilke, « tout ce que les choses elles-mêmes jamais / ne pensèrent être dans leur intimité⁵¹¹ ». Les divers locuteurs textuels ont uniquement l'intuition d'une intimité émouvante : cette sensation leur demeure radicalement opaque et étrangère⁵¹². Intéressons-nous par exemple à l'engourdissement de l'obscurité tel qu'il est évoqué par le locuteur du poème « *L'ombre diaphane*⁵¹³ ». L'énoncé suivant constitue la seconde unité intermédiaire du texte :

Respirant doucement, souriante, heureuse dans son léger sommeil, vague après vague (*murmure évanoui*), son rêve la berce jusqu'au cœur de la roselière.
Amoureuse instabilité.

Fluide, mouvante et émouvante, l'ombre se voit personnifiée par le locuteur qui lui prête d'abord une activité respiratoire ; puis, une inflexion thymique, presque un visage avec le participe « souriante » et une propension à la satisfaction qui s'exprime dans une réponse résolue en « murmure » ; et enfin, qui lui octroie un état de conscience rêveuse. Les vacillations et l'ondoiement de l'ombre sont présentés comme les signes d'un alanguissement, d'un abandon sensible aux remuements profonds de l'étendue. Accordé au va-et-vient de l'obscurité, le déploiement de la phrase procède souplement par ajouts, par ajustements, si bien que, d'un ondoisement à l'autre, le propos se déploie et que l'« ombre » infiltre la roselière. Grâce aux traits de personnification, le balancement de l'eau devient le signe d'un « léger sommeil ». L'absence même d'éclats de voix favorise la proximité dans la distance aveugle : le décalage énonciatif marqué par l'énoncé parenthétique donne à voir le mouvement par lequel le locuteur textuel s'immisce dans l'intimité, disparue ou introuvable (« évanoui[e] »), de l'ombre fluide. Enfin, la conscience réflexive de l'ombre sur sa propre rêverie est le biais permettant au locuteur de s'épancher et de s'infiltrer dans le tréfonds intime (le « cœur ») de la « roselière ». Or, ce glissement de l'ombre dans l'étendue coïncide

⁵⁰⁹ Nous citons le sonnet XIV de la *Seconde partie* des Sonnets (Rilke, Rainer Maria, *Les Élégies de Duino et Les Sonnets à Orphée*, op.cit., p. 229). Par ailleurs, dans son étude intitulée *Rilke, la pensée des yeux* (Rilke, *La pensée des yeux*. Préf. de Georges Didi-Huberman. Asnières : PIA, 2004), Karine Winkelvoss note que Rilke pense la légèreté des choses en tension avec la pesanteur des hommes dont « la subjectivité [...] alourdit les choses en leur prêtant un sens, en les interprétant d'une manière qui ne correspond pas à leur simple être-là, à leur simple présence "pure" ». L'autrice ajoute ensuite que « Cette pesanteur-là est une forme de signification, mais une signification négative, par laquelle les hommes cherchent à s'emparer des choses, à les posséder » (p. 309).

⁵¹⁰ *Dans la foulée*, op.cit, 2007, « À pas de loup », p. 123.

⁵¹¹ Rilke, *Les Élégies de Duino et Les Sonnets à Orphée*, op.cit., Sonnets, Seconde partie, XIV, p. 229.

⁵¹² Telle l'eau du poème « *À l'embouchure de la rivière* » (*À portée de la voix*, op.cit., p. 30) qui s'abandonne à la langueur mais « ramène paresseusement sur elle le drap de midi. ».

⁵¹³ *À portée de la voix*, op.cit., p. 25

avec le mouvement du locuteur, avec son avancée à pas d'ombre, à pas de loup, ou tout au moins, avec sa propension à sombrer et à s'immerger « au cœur des choses⁵¹⁴ ». Le déploiement rêveur de l'ombre et le style de déplacement physique et spirituel du locuteur se miroitent, comme à la surface d'une eau calme. La teneur de la rêverie de l'ombre est proprement miroitante : dans son balancement, l'ombre se rêve rêvant. Celle du locuteur ne l'est pas moins : il rêve, ou du moins il éprouve l'intuition, l'illusion, que l'aura obscure se rêve en expansion, qu'elle se rêve tendrement insouciante. L'échange miroitant impliqué par la déprise rêveuse est sans conteste un échange amoureux instable parce que le locuteur est lucide, il sait qu'il s'abandonne à un désir paradoxal de « proximité ». La personnification de l'ombre et la figure de la rêverie lui auront permis d'affleurer, de glisser dans l'épaisseur du monde, à défaut d'entrevoir son secret. En dépit de l'ouverture du monde, la profondeur reste irrémédiablement indifférente, la rêverie miroite, éclaire le troublant désir d'approcher le cœur des choses. Comparons cette occurrence avec le poème liminaire (non titré) du recueil *Comme un léger sommeil* :

Eau parcimonieuse,
émouvante et glacée.

Qui coule clair au fond de la cluse.

Engourdie, se rêve absente.⁵¹⁵

Le miroir de l'eau est paradoxal, il n'est qu'apparence superficielle mais donne l'illusion de la profondeur. Que le locuteur se trouve sur les hauteurs, et qu'il perçoive des reflets ou qu'il imagine l'écoulement de la rivière, ou bien encore qu'il se trouve à proximité de l'eau, la distance aveugle est, matériellement et poétiquement, la clef de l'abandon à l'intériorité, à l'intimité de l'eau. Le fonctionnement de la première unité strophique repose sur l'ambiguïté ménagée entre la personnification de l'eau et l'objectivation perceptive. Ainsi, l'épithète initiale oscille entre la désignation d'un mince filet d'eau et l'attribution d'une attitude taciturne et introversive⁵¹⁶ à l'eau. Dans l'énoncé suivant, une ambivalence comparable est ménagée autour de la froideur de l'eau. L'épithète « glacée » renvoie à la température de l'eau, au fait qu'elle est, peut-être, prise dans la glace, mais il caractérise aussi une attitude de retrait. Or quelles qu'elles soient, ces dispositions sollicitent l'implication affective d'un locuteur qui, à l'instar de l'eau, reste parcimonieux quant à ses émotions. De

⁵¹⁴ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 28.

⁵¹⁵ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, p. 9. Le poème a été brièvement évoqué au sujet de *L'enjambée de la relative : rebonds graphiques et sonores* en 2.2.1.2.

⁵¹⁶ Le terme nous permet d'insister sur l'idée que l'eau se replie sur elle-même, portée à la rêverie, qu'elle est, comme nombre d'éléments naturels, indifférente au locuteur.

fait, à cause de la dé-marcation entre le retrait et la disponibilité, l'ouverture est rendue labile. L'eau serait-elle prise dans la glace, littéralement en hibernation, concrètement « Engourdie », suscitant chez le locuteur l'illusion d'entendre la rivière s'écouler et de la voir au fond du défilé, malgré sa transparence (coulant « clair ») ? L'eau serait-elle « absente » et simplement rêvée, remémorée par l'énonciateur qui se rend absolument disponible à son absence, à son retrait – c'est-à-dire ouvert à sa présence passée, comme à sa présence à venir ? Toujours est-il que, grâce à l'allitération de l'occlusive [k], l'énoncé médian fait sourdre l'eau. Le filet sonore de cet énoncé témoigne de l'ambiguïté de l'intrication rêveuse. Ou bien la relative fait entendre l'eau faisant don de son murmure en dépit de l'extrême fragilité de son écoulement ; ou bien elle fait résonner le rêve du locuteur qui entend l'eau malgré son absence, et qui lui reconnaît ensuite la capacité de réfléchir à sa propre absence par le biais du rêve.

Le glissement, l'ambiguïté et le vacillement caractérisent l'approfondissement du monde par le locuteur, marquent l'impression d'une traversée de l'épaisseur du monde ainsi que l'intuition d'une proximité asymptotique avec les choses. Quant au dessaisissement, sa labilité tient plus nettement à la fugacité d'une absence, à la conscience, celle-ci venant aussi après coup, d'avoir participé de la profondeur du monde grâce à un mouvement extatique.

2.2. Le dessaisissement extatique

Si le glissement dans la déprise implique une vibration de conscience entre abandon et lucidité, le dessaisissement, lui, ressortit à la précipitation dans le monde, à la syncope. L'expérience extatique de l'« [a]ppartenance au monde » est ainsi expliquée par l'auteur de *La Preuve par le vide* :

Cette vibration – tremblement et aise, angoisse, flux, bouleversement – c'est la conscience d'un coup renversé, basculant sur elle-même, affrontée à sa négation.⁵¹⁷

Ce renversement de conscience correspond à l'épreuve poétique, ontologique, de l'ipséité due au « sentiment du monde » pour R. Barbaras⁵¹⁸ ; pour J. Derrida, il concerne le travail d'inspiration littéraire en général : « Seule l'absence pure – non pas l'absence de ceci ou de cela, mais l'absence de tout où s'annonce toute présence – peut inspirer, autrement dit

⁵¹⁷ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Appartenance au monde », p. 95.

⁵¹⁸ Pour le philosophe, le sentiment du monde est l'« épreuve la plus intime, de la constitution d'une véritable ipséité, bref du rapport le plus immédiat et le plus évident à soi. C'est dans le sentiment que le soi fait l'épreuve privilégiée de lui-même et, en ce sens, le sentiment est toujours d'abord sentiment de soi. L'erreur serait d'en conclure que parce qu'il est un opérateur d'ipséité, il ne peut signifier qu'une clôture sur soi, une présence immédiate à soi, bref une auto-affection le coupant nécessairement de l'extérieur. » (*Métaphysique du sentiment*, op.cit., p. 179).

travailler, puis faire travailler.⁵¹⁹ » ; pour J. Réda, cette intermittence fait du poète un être « en négatif le plus souvent⁵²⁰ » ; pour D. Rabaté⁵²¹, J.-M. Maulpoix⁵²² ou M. Collot, l'interruption est constitutive du sujet lyrique moderne ; enfin, pour André du Bouchet, la parole poétique doit dès lors « pla-/cer sous les yeux [...] le point momentané où l'esprit a cessé d'avoir prise.⁵²³ ». L'ensemble des notes et des poèmes chappuisiens interroge chacune de ces problématiques contemporaines. C'est ce que nous mettrons en évidence en revenant d'abord sur les enjeux d'un dessaisissement qui « ruine » intérieurement le lyrisme⁵²⁴, lyrisme qui, néanmoins toutefois se « retrouve lyrisme », « par la négative »⁵²⁵. Ensuite, il conviendra de comprendre la labilité des expériences de dessaisissement, pour examiner finalement les diverses modalités du dessaisissement dans les poèmes.

2.2.1. Le dessaisissement et le renouvellement poétique lyrique

Au cours du projet de *Résidences virtuelles* impulsé par A. Rodriguez⁵²⁶, Pierre Chappuis a associé la « désertion » des dieux et des mythes qui rendent désormais le monde « étranger » à la nécessité de « nous expatrier de nous-mêmes », soulignant l'idée que ce mouvement d'extase est « par ailleurs manière de rapatriement. ». Dans la prose « *La réalité ambiante*⁵²⁷ », l'auteur envisage l'aspiration à se « jeter dans un vide où se délivrer de soi » comme un travail de renouvellement du « lyrisme ». De fait, si le locuteur se dépend de lui-même, la légitimité de la parole lyrique tient davantage à l'expression de la singularité d'un mouvement d'ipséité qu'à l'expression du "moi" comme identité subjective

Michel Collot pense l'« ek-stase » du « sujet lyrique hors de soi⁵²⁸ » dans l'altérité du monde et des mots comme une relation subordonnée à la « structure d'horizon⁵²⁹ ». Dans *Le*

⁵¹⁹ Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, Coll. « Points/Essais », p. 17.

⁵²⁰ Réda, Jacques. *Celle qui vient à pas légers*. Fontfroide-le-Haut : Fata Morgana, 1985, « *L'intermittent* », p. 13.

⁵²¹ Rabaté, Dominique, *Gestes lyriques, op.cit.*, Chapitre 4, « Interruptions – du sujet lyrique », pp. 93-104.

⁵²² Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme, 2e édition, op.cit.*, p. 424 : « Substituer à une poésie du cœur (réduisant celui-ci à l'état d'organe plaintif et de pompe à larmes) une poésie cardiaque, du pouls et de la crise, du battement et de la syncope : une poésie rythmée par les systoles et les diastoles de la présence et de l'absence, de l'afflux et du reflux. [...] la poésie cardiaque fait entendre les intermittences de la conscience et du désir. Elle abandonne toute prétention à une autre continuité que celle du "problème d'être", celle déchirante et déchirée, de l'existence même. ».

⁵²³ Du Bouchet, André, *Matière de l'interlocuteur*. Saint Clément de rivièrè : Fata Morgana, 1992.

⁵²⁴ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 162.

⁵²⁵ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 143.

⁵²⁶ Dont les réflexions sont reprises dans la seconde partie de *Ligatures (Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, pp. 61-94).

⁵²⁷ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 162.

⁵²⁸ Titre de l'un des chapitres de l'essai sur *La matière-émotion, op.cit.*

⁵²⁹ Pour l'auteur, la structure d'horizon qui caractérise la poésie moderne est essentiellement une « structure ek-statique » : le rapport à l'étendue spatio-temporelle est indissociablement un rapport à l'altérité dans la mesure

*Chant du monde*⁵³⁰, l'auteur rappelle, après avoir expliqué que l'émotion extatique ne relève pas de la « fusion totale » avec le monde, que le « sentiment-paysage » conjugue l'idée d'une « sorte d'union » avec le monde et la « conscience d'une irrémédiable distance » qui toujours renverse la plénitude vers le manque⁵³¹. Ainsi sont distinguées l'expérience du poète romantique qui tendait plutôt vers la fusion avec la nature en tant que création divine, et l'expérience du poète moderne, toujours ramené à l'idée de la séparation. Suivant cette perspective, l'essayiste cherche à penser une tension entre la verticalité poétique moderne et l'idée d'un sublime non transcendant, tel que le définit Baldine Saint Girons⁵³². Selon l'autrice, le sublime est cet « insaisissable qui saisit »⁵³³, et l'expérience du sublime articule la limite et l'illimité⁵³⁴. Au regard de l'œuvre de Pierre Chappuis, le terme de dessaisissement nous permet d'interroger les interactions réversibles tenant au ravissement⁵³⁵ : être absorbé par les choses du monde, s'extasier dans la distance aveugle de l'éloignement et de la proximité. Il peut aussi rendre compte de l'approfondissement de l'épaisseur non commensurable du monde, et de surcroît, il présente un quadruple avantage : recouvrir plus aisément la labilité et l'ambiguïté des expériences évoquées ; se prêter à la confrontation entre les réflexions de Pierre Chappuis dans les notes et les évocations textuelles, les poèmes n'éclairant pas exactement les mêmes inflexions ; ne pas présupposer de catégorisation esthétique ou de principe essentiel⁵³⁶ qui seraient peu conciliables avec l'expérience du « sentiment du monde » (Barbaras) ; et enfin, accuser un mouvement réversible entre se « jeter⁵³⁷ » hors de soi, s'expatrier et se rapatrier⁵³⁸.

où le sujet, sans cesse appelé par la labilité des choses, par leur défaut d'identité, est « comme perpétuellement arraché à soi ». Il ne peut donc « se définir comme identité, puisqu'il ne coïncide jamais avec lui-même » (*La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op.cit.*, p. 77).

⁵³⁰ Collot, Michel, *Le chant du monde dans la poésie contemporaine française*. Paris : José Corti, « Les Essais », 2019, p. 132.

⁵³¹ Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op.cit.*, p. 159.

⁵³² L'expression est probablement empruntée à l'ouvrage de Baldine Saint Girons, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*. Paris, Éditions Desjonquères, 2005, « Littérature & Idée », p. 181.

⁵³³ *Ibidem*, p. 132.

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 133. Michel Collot fait référence à la contribution « *L'offrande sublime* » de Jean-Luc Nancy, parue dans Courtine, J.-F., Deguy, M., Escoubas, E. [et al.], *Du Sublime*. Paris : Belin, DL 2009, pp. 61-62.

⁵³⁵ Le verbe ravir apparaît notamment dans la note « *Jaillir* » de *Ligatures (Battre le briquet précédé de Ligatures)*, *op.cit.*, p. 9) : « ce qui extérieur à moi – cri, arbre, suite de vallonnements jusqu'à l'horizon, soudaine averse orageuse – me requiert aussitôt et me liant, me ravit, m'enlève à moi-même. Là pourtant l'origine et fin ultime de la poésie »

⁵³⁶ Baldine Saint Girons pense le sublime en fonction d'un *principium, archè* (recouvrant tout à la fois ce qui est au commencement, ce qui commande et met en mouvement), et situe cet élément transcendantal non dans l'au-delà, mais en-deçà dans ce qui relie les choses et les êtres à partir de leur absence à eux-mêmes.

⁵³⁷ *Muettes émergences, proses*, *op.cit.*, p. 162.

⁵³⁸ Reprise des termes employés par l'auteur dans *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 88 (« nous expatrier de nous-mêmes – par ailleurs manière de rapatriement. »).

Au regard des stratégies d'énonciation, le terme de *déségotisation*⁵³⁹ a été privilégié ; au regard de la poétique de la déprise, le fonctionnement insu sur lequel reposent et le dessaisissement et le ressaisissement intéresse le champ relationnel des notions suivantes : le subjectif, l'intime⁵⁴⁰, le personnel, le secret, le profond, l'autre, l'inconnu, l'anonyme, l'absolu et l'universel. Les tensions qui règlent les articulations entre ces termes ne sont pas toutes antinomiques ; elles dessinent des lignes de force dans l'ensemble de l'œuvre du poète. Premièrement, il est continûment question de se déprendre de soi : il s'agit de s'oublier, de « se délivrer de soi⁵⁴¹ » ; d'« être distrait de [s]oi-même⁵⁴² », voire d'« être guéri de soi-même⁵⁴³ ». Mais, cette oblitération de soi coïncide imparfaitement avec le mouvement de l'*ek-stase*, elle est transitoire et impose (ou répond à) un approfondissement de soi. Dans le trouble du dessaisissement, l'auteur cherche à atteindre (tout aussi bien qu'il est requis par) ce qu'il a « dans le ventre⁵⁴⁴ », qui lui est le plus souvent « inconnu⁵⁴⁵ » : ces sentiments sont « les plus profonds⁵⁴⁶ ». Cette approche de l'intime altérité⁵⁴⁷ engage le champ de l'insu* (P. Sauvanet⁵⁴⁸) et non de l'inconscient. En effet, l'intime altérité ne recouvre pas une zone inaccessible en soi, elle se « manifeste » à notre insu, hors de notre contrôle, mais « avec notre propre aide », précise le poète⁵⁴⁹. L'approfondissement engage l'éveil de cette part de l'insu, de cette part « la plus intime, la plus anonyme », et « qui se joue de notre veille ou de notre sommeil, de notre indifférence ou de notre quiétude, se regimbe ou passe inaperçue⁵⁵⁰ ». Quant à l'éclairement, il tient à ce que cette « part » de soi est mise en évidence (non mise à jour), mise à l'épreuve d'agissements, de remuements intérieurs subjacents et immaîtrisables. D'un point de vue psychologique, la notion d'insu permet d'appréhender de manière non binaire les tensions entre le « subjectif » et « l'absolu » par opposition au « général »⁵⁵¹.

⁵³⁹ Nous avons repris le terme proposé par Michel Collot dans Collot, Michel, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁴⁰ Dans *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op. cit.*, p. 77, Pierre Chappuis dit vouloir éviter les termes « *Intime, intimité, profondeur* » ; pourtant, ces mots reviennent, ne serait-ce qu'à défaut d'autres notions.

⁵⁴¹ *Muettes émergences, proses*, Paris : José Corti, 2011, p. 162.

⁵⁴² *La Rumeur de toutes choses*, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁴³ *La Rumeur de toutes choses*, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁴⁴ *La Preuve par le vide*, *op. cit.*, « *Dans le ventre* », pp. 46-47.

⁵⁴⁵ *Ibidem*.

⁵⁴⁶ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op. cit.*, « *Devoir de discrétion* », p. 18.

⁵⁴⁷ *La Preuve par le vide*, *op. cit.*, « *Dans le ventre* », p. 46 : « part de nous la plus étrangère (ingurgitée, assimilée), la plus intime ».

⁵⁴⁸ Sauvanet, Pierre, *L'Insu*, *op. cit.* Ajoutons que Pierre Sauvanet fait le lien entre l'insu et la réflexion de Merleau-Ponty dont il cite (p. 23) la note de travail suivante : « La vraie philosophie = saisir ce qui fait que le sortir de soi est rentrer en soi et inversement. / Saisir ce chiasme, ce retournement. » (Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, *op. cit.*, « Notes de travail », p. 252).

⁵⁴⁹ *La Preuve par le vide*, *op. cit.*, « *Dans le ventre* », p. 46.

⁵⁵⁰ *La Preuve par le vide*, *op. cit.*, « *Dans le ventre* », pp. 46-47.

⁵⁵¹ *Le Biais des mots*, *op. cit.*, p. 62.

Comprenons par là que l'insu existe et œuvre souterrainement en chacun de nous, quelles que soient nos spécificités psychologiques, quand le fonctionnement et les répercussions intérieures du travail d'approfondissement de l'insu dépendent très étroitement des singularités de la personne. La nuance réside dans le fait que ces affects ne sont pas déterminés comme les émotions qui se rapportent à un état affectif* assignable. Le « sentiment du monde » théorisé par R. Barbaras correspond, selon nous, au travail de dessaisissement du poète. Le concept suppose une dimension à la fois ontologique et subjective : une « présence ou trace de l'ontologique dans le subjectif »⁵⁵². Le dessaisissement qui travaille le poète équivaut au « sentiment du monde », au moment où « la présence à soi est absence de soi, l'entrée en soi plongée dans le monde, lieu de communication secrète entre le plus soi-même et le tout autre⁵⁵³ ». Il y a subjectivation*, explique le phénoménologue, parce que dans l'épreuve du dessaisissement, le sujet se défait de « ce que Sartre nommait ego et Bergson moi superficiel » pour advenir dans une « pleine ouverture » au monde⁵⁵⁴. Partant, les tensions notionnelles entre l'intime et l'anonyme⁵⁵⁵, le singulier et l'universel⁵⁵⁶ ne répondent pas du tout à une logique de « dépersonnalisation⁵⁵⁷ » (J.-C. Pinson), et ne coïncident pas non plus avec l'expérience blanchotienne de l'anonyme, de l'impersonnel ou du neutre. Si, par le biais du dessaisissement, le poète se porte paradoxalement à la pointe la plus extrême de lui-même, il n'est pas question d'accéder à ce qui échappe à l'expérience du sensible⁵⁵⁸. L'auteur neuchâtelois n'éprouve pas non plus l'impossibilité de dire "je"⁵⁵⁹ : la mise en retrait du "je" est un choix, et il n'est pas systématique. C'est que l'effet d'anonymat est une construction textuelle, c'est une visée rhétorique et une exigence qui porte à concevoir

⁵⁵² Barbaras, Renaud, *Métaphysique du sentiment*, op.cit., p. 167.

⁵⁵³ *Ibidem*, p. 259.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, p. 191.

⁵⁵⁵ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Dans le ventre », p. 46.

⁵⁵⁶ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, op.cit, p. 18 : les sentiments « les plus profonds » sont considérés comme étant « tout à la fois singuliers et universels ».

⁵⁵⁷ Pinson, Jean-Claude, « Introduction : Structure de la poésie contemporaine », in Le Bigot, Claude (dir.), *Les polyphonies poétiques : Formes et territoires de la poésie contemporaine en langues romanes*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2003, pp.25-45. L'auteur conteste l'idée de dépersonnalisation de la poésie contemporaine.

⁵⁵⁸ Dans *Maurice Blanchot. L'écriture comme expérience du dehors* (Genève : Librairie Droz, 1995, p. 314), A. E. Schulte Nordhol explique que selon Blanchot, dans l'écriture l'auteur se dessaisit de son moi individuel pour entrer dans l'impersonnel, l'anonyme, le neutre, c'est-à-dire dans « une subjectivité sans sujet » mais il reste, « dans cette impersonnalité, absolument singulier, irremplaçable » (Citations extraites du livre *L'écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1983, p. 30).

⁵⁵⁹ En référence à Blanchot, Gilles Deleuze (dans *Critique et clinique*. Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 13) situe l'« impersonnel » non dans l'ordre de la « généralité » mais du côté d'une « singularité au plus haut point » que travaille l'impossibilité de dire « je ». (Cité par Xavier Kalck dans « Quelle herméneutique pour une poésie de l'impersonnel ? L'exemple de l'objectivisme : l'interprétation du texte-objet chez Williams Carlos Williams et Charles Reznikoff », in *L'impersonnel en littérature : Explorations critiques et théoriques*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2009, pp. 199-210).

le poème comme un « miroir » tendu au lecteur⁵⁶⁰. La question de l'anonyme doit absolument être comprise en fonction de sa visée. En ce sens, l'exigence du dessaisissement est la manière spécifique dont Pierre Chappuis cherche à faire l'épreuve de l'émotion poétique telle que Reverdy l'a décrite, c'est-à-dire comme l'expression du plus intime, du plus simple, et donc du plus commun⁵⁶¹. Ainsi lisons-nous dans « *Un élan semblable* » :

[...] il s'agit d'exprimer – presser hors de soi – ce qu'on porte en soi de plus secret, enfoui, de plus personnel mais aussi – mots ou semence – commun, anonyme.⁵⁶²

Les tirets parenthétiques font voir que l'opération de filtrage et de renversement a lieu dans le travail obscur de la matière poétique des mots.

En somme, le dessaisissement poétique chappuisien ne revêt pas tout à fait la même radicalité que celle alléguée par André du Bouchet : « j'écris aussi loin que possible de moi⁵⁶³ ». L'altérité expérimentée dans le dessaisissement revient à la mise en œuvre d'une hétérogénéité en soi, d'une hétérogénéité singulière dans le rapport à l'altérité du monde. Le sujet s'éprouve comme singulièrement existant : n'étant plus enfoui sous la banalité⁵⁶⁴, le « moi », explique le poète, s'éprouve singulièrement libéré des « modes et conventions » ambiantes dominantes⁵⁶⁵ et « débarrassé de ses scories individuelles⁵⁶⁶ », trop « privées⁵⁶⁷ ».

2.2.2. Labilité des expériences de dessaisissement de l'auteur

Dans le premier recueil de notes, *La Preuve par le vide*, Pierre Chappuis exprime une certaine défiance à l'égard du dessaisissement : sur le plan moral, cette « aspiration à un vide intérieur qui pourrait bien n'être que repli sur soi » ; sur le plan poétique, il met en cause cette astuce faisant que « loin de s'abandonner totalement », le poète maintient « un lien clandestin avec l'extérieur du labyrinthe »⁵⁶⁸. Par la suite, les contestations sont supplantées par des ajustements, ce qui provoque parfois quelques tiraillements notionnels.

⁵⁶⁰ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « Échange ou narcissisme », p. 87.

⁵⁶¹ Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II, op.cit., Écrits sur l'art et sur la poésie, 1930-1957*, « Cette émotion appelée poésie », p. 1287 : « ce qui importe c'est d'arriver à mettre au clair ce qu'il a de plus inconnu en lui, de plus secret, de plus caché, de plus difficile à déceler, d'unique. [...] il aboutira bientôt au plus simple. [...] pour si étrange que cela puisse paraître, ce sera la façon particulière de dire une chose très simple et très commune qui ira le porter au plus secret, au plus caché, au plus intime d'un autre et produira le choc. ».

⁵⁶² *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 148.

⁵⁶³ *Dans la chaleur vacante* suivi de *Ou le soleil*. Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, n°252, 1991, p. 38.

⁵⁶⁴ François Jullien en rend compte également dans *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*, *op.cit.*, p. 175.

⁵⁶⁵ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 42.

⁵⁶⁶ Chappuis, Pierre, « "Un abîme de personnalité" - d'André du Bouchet à Philippe Jaccottet », in Collot, Michel (dir.), Léger, Jean-Pascal (dir.) *Présence d'André Du Bouchet*. Paris : Hermann, 2012, p. 76.

⁵⁶⁷ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 27.

⁵⁶⁸ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Repli », pp. 37-38.

L'évocation du dessaisissement extatique est notamment concernée par la labilité des propos du poète. Se manifeste ici et là comme une certaine nostalgie de la fusion romantique avec la nature, comme un désir latent qui travaille le poète. Cependant, Pierre Chappuis souligne toujours la fugacité de l'expérience extatique, contredisant aussi bien les idées d'élévation mystique que de révélation transcendante. Dans *La Preuve par le vide* et *Le Biais des mots*, il est respectivement question de « sortes de *micro-extases*⁵⁶⁹ » et d'« *extases minuscules*⁵⁷⁰ ». Reste que, dans *Le Biais des mots*, l'auteur choisit, en toute ambiguïté⁵⁷¹, de travailler sur la dimension mystique du terme d'extase en intitulant la note « *Ablutions* », et en parlant de « se laver de tout ». Quant à l'énumération des événements susceptibles de provoquer un trouble extatique, elle se tourne vers la familiarité de l'ordinaire, voire du trivial, pour confiner à l'allègement :

Aussi bien que dans le rêve, mille instants de la vie éveillée, fugaces, moindres, nous enlèvent à nous-même – une odeur, un son perçus ou reçus avec vivacité, une mouche venue nous importuner, un regard échangé dans la rue, infimes événements (y prenons-nous vraiment garde ?) font place nette en nous constamment.⁵⁷²

Dans la suite de la note, le mouvement extatique prend « valeur de révélation », révélation sans objet, et qui n'en doit chercher aucun. Dans *La Rumeur de toutes choses*, les choses de la réalité émeuvent et « lavent » l'auteur qui parvient à se projeter en leur « cœur »⁵⁷³. D'un passage à l'autre, des inflexions s'instaurent. D'une part, l'extase est conçue comme un soubresaut dans un état de conscience donné, comme un hiatus, une commotion fulgurante et qui régénère : il y a intermittence et quasi-concomitance entre « se perdre, se retrouver »⁵⁷⁴. D'autre part, le dessaisissement s'apparente davantage au « sentiment du monde », à une expérience d'ouverture dans l'épaisseur du monde, de proximité asymptotique avec les choses de l'étendue. Dans le dernier recueil de notes et d'essais, *Battre le briquet*, le dessaisissement est présenté comme un ravissement coïncidant également avec un « sentiment d'adhésion immédiate au monde »⁵⁷⁵. Un tel sentiment de participation, d'« appartenance » au monde résulte de la « reconnaissance de liens en quelque sorte

⁵⁶⁹ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « *Ablutions* », p. 40.

⁵⁷⁰ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 63.

⁵⁷¹ L'auteur note aussi que ces « ablutions » sont faites par « goût de l'eau, de sa fraîcheur, pour sa caresse plus que pour se dégrasser. » (*La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « *Ablutions* », p. 40.). Il rapporte également la propension extatique à la fraîcheur de l'enfant, à ses facultés de dessaisissement.

⁵⁷² *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 63.

⁵⁷³ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 12.

⁵⁷⁴ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « *Ablutions* », p. 40.

⁵⁷⁵ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, « *Jaillir* », p. 44.

physiques » avec un paysage familier⁵⁷⁶. Dans cette note, les choses ne sont pas évoquées, pourtant le dessaisissement semble bien passer par elles puisque le travail de la disponibilité vise un « abandon tel que les choses se réfléchissent en nous et nous en elles⁵⁷⁷ ».

En substance, le dessaisissement donne concomitamment à l'auteur l'impression d'être projeté, « promu au cœur des choses⁵⁷⁸ » et d'être investi par une réalité avec laquelle il tend à se confondre⁵⁷⁹. Un tel dessaisissement implique par exemple la sensation d'une intrication réciproque entre le poète et l'étendue sous l'effet d'une [g]râce » matinale : « Ne se confond-elle [la son conscience poétique] point avec le sentiment que tout se tient et m'appartient – ou que j'appartiens à tout ?⁵⁸⁰ ». Le désir de fusion, l'aspiration à « s'abîmer dans la contemplation du paysage⁵⁸¹ » sont plus ou moins prégnants selon les notations relevées, mais l'ensemble des occurrences atteste de la survivance lointaine de l'idéal romantique. Pour autant, le dessaisissement extatique chappuisien s'éloigne du désir de fusion parce qu'il ressortit à une expérience de précipitation, à un « éclair » orgastique fulgurant et qui, sans raison manifeste, sans cause précisée, surprend l'auteur⁵⁸². Reste, comme l'explique M. Collot, qu'en dépit de l'insistance sur ces instants remarquables, le renversement déceptif est « irrémédiable »⁵⁸³ dans la poésie moderne. Chez Pierre Chappuis, ce revirement ne suscite pas le désespoir, mais initie un désir excédant : n'ayant pu se « résoudre » dans le paysage, l'auteur se rend compte que le poème *doit* « naître de ce qui le rend impossible »⁵⁸⁴. Ainsi, le dessaisissement devant la « beauté », « L'émotion esthétique (l'expression ne va guère [explique l'auteur]), nous arrache et du coup nous rend à nous-même [...]»⁵⁸⁵) conduit inmanquablement à l'exigence d'un ressaisissement, à ce qui doit être, c'est-à-dire le poème.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, « Anonymement », p. 37. Dans *Le Biais des mots* (Paris : José Corti, 1999, p. 16), Pierre Chappuis évoque un « hinterland » entre « réalités extérieure et intérieure », dans lequel s'instaure « une reconnaissance immédiate, irréfléchie, ne reposant sur rien de préétabli. »

⁵⁷⁷ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « Habiter poétiquement le monde », p. 13. Les propos sont proches de ceux tenus dans la prose « *La réalité ambiante* » (*Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 161) : « se reconnaître dans des objets privilégiés [...] que la conscience, anonymement, ait vocation d'être leur miroir ». Une inflexion existe néanmoins puisque les choses sont reflétées plus qu'elles ne réfléchissent le sujet lui-même.

⁵⁷⁸ Dans *Le Biais des mots* (*op.cit.*, p. 63), le poète se dit « [c]atapulté au cœur même de la chose contemplée. ». Dans *La Rumeur de toutes choses* (*op.cit.*, p. 12), l'auteur cite Urabe Kenkô et s'interroge sur ce qui le promet « au cœur de "l'émouvante intimité des choses" » ; il reprend l'expression (p. 122) et se présente « promu au cœur d'un réseau de liens et de correspondances ». Dans *Muettes émergences, proses* (*op.cit.*, p. 28), le locuteur fait état de « l'apaisante certitude d'être promu au cœur des choses » ; cette illumination oscille, entrelace « Bonheur ! [et] illusion ! ».

⁵⁷⁹ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 134. Pierre Chappuis cite les *Rêveries* de Senancour pour illustrer son propos : « *Nous sommes ce que nous font le calme, le bruit d'un insecte, l'odeur d'une herbe* ».

⁵⁸⁰ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Conscience poétique », p. 104.

⁵⁸¹ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 137.

⁵⁸² La métaphore de la projection est employée dans « *Gestes quotidiens* » (*La Preuve par le vide. Ibidem*, p. 75).

⁵⁸³ Collot, Michel, *Le chant du monde dans la poésie contemporaine française*, *op.cit.*, p. 132.

⁵⁸⁴ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Abîme », p. 12. Nous soulignons l'idée de nécessité pour faire écho à l'ajout parenthétique : « (ce que je voulais qu'il [le poème] soit. ».

⁵⁸⁵ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Souffle coupé », p. 25.

Les poèmes devraient donc rendre compte d'un travail de renversement tout à fait spécifique : « le sortir de soi » et « rentrer en soi » et inversement (M. Merleau-Ponty⁵⁸⁶).

2.2.3. Modalités du dessaisissement dans les poèmes

Le dessaisissement de type extatique creuse la « tache aveugle⁵⁸⁷ » du lyrisme. Sa radicalité et sa fulgurance renvoient à la part manquante de l'immédiat : la sortie hors de soi est cette expérience poétique proprement insaisissable qui, selon P. Lacoue-Labarthe, « troue » l'existence, la « déchire »⁵⁸⁸. Par ailleurs, quels moyens rhétoriques privilégier pour ressaisir ce battement instantané entre « Évidence, évidemment⁵⁸⁹ », pour faire sentir les diverses modalités du double processus de sortie hors de soi et de « rapatriement⁵⁹⁰ » (Chappuis) ? Mais, encore, quel propos le locuteur peut-il tenir concernant un retour à soi qui ne révèle rien en matière épistémologique et qui ne correspond pas non plus à l'élucidation d'une part mystérieuse et inaccessible de soi ? Est-ce à dire que le poète, posant un principe de retrait énonciatif, n'a d'autre choix que d'insister sur les circonstances qui, en amont et en aval, configurent le dessaisissement extatique, en se privant d'exprimer les affects mis en jeu par le dessaisissement ? Précisons d'emblée que d'un poème à l'autre, et non pas seulement d'un livre à l'autre, les choix opérés sont différents. Donc, à moins de trahir cette labilité poétique, nulle généralisation ne vaut. En revanche, il est possible de poser une considération d'ensemble, ainsi que les explications afférentes. Tout d'abord, le caractère extrême du dessaisissement est relativement moins prégnant dans les poèmes que dans les notes : du fait du primat accordé à l'articulation des motifs de la déhiscence de l'étendue avec les phénomènes de diffraction pathique, l'évocation poétique s'oriente volontiers vers la participation et la dérive dans la distance aveugle. Secondement, l'évocation de la marche, le travail sur les tensions de durée, sur les hiatus et sur l'enjambée entre énoncés contribuent à assouplir la déchirure du dessaisissement, à détendre l'instantanéité du battement entre sortie de soi et retour à soi. L'axe premier de la démarche d'analyse concerne la distinction des modalités du dessaisissement ; le développement suivant consiste, pour chacune de ces modalités, à mettre en évidence la diversité des choix rhétoriques effectués par l'auteur.

⁵⁸⁶ *Le Visible et l'invisible, op.cit.*, « Note de travail », « 4 juin 59 », p. 249 : La vraie philosophie = saisir ce qui fait que le sortir de soi est rentrer en soi et inversement. / Saisir ce chiasma, ce retournement. C'est là l'esprit. ».

⁵⁸⁷ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 141.

⁵⁸⁸ Lacoue-Labarthe, Philippe. *La Poésie comme expérience, op.cit.*, p. 34.

⁵⁸⁹ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 53.

⁵⁹⁰ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 88.

Ainsi, commençons par évoquer les modalités de l'absentement du locuteur qui, en s'abîmant dans la « contemplation du paysage⁵⁹¹ », se dessaisit dans la profondeur obscure du monde. L'isotopie de la précipitation est souvent mobilisée, mais la labilité du mouvement de sortie hors de soi est, d'un point de vue stylistique, diversement travaillée. Dans cette première occurrence, le locuteur est comme emporté par la précipitation des arbres, des ombres et de l'étendue dans la lumière :

L'étroite vallée
où s'engouffrer
au fond de l'horizon.

Hier. Avant-hier.
Guère plus qu'un cillement.⁵⁹²

Avec l'infinitif du verbe « s'engouffrer », le locuteur évoque ou le désir, ou l'imminence, ou l'inchoation de son immersion dans les profondeurs de la plaine et du monde, et ce à l'instar de la lumière et du versant montagneux eux-mêmes. La verticalité du dévalement s'articule avec un approfondissement de l'étendue jusqu'à « l'horizon ». En tout état de cause, à la fin du premier ensemble strophique, le locuteur se trouve encore sur le bord du précipice, au seuil du dessaisissement. Dans la seconde unité strophique, il n'est pas possible de savoir où se tient le locuteur, son point de vue est inassignable. Est-il question du moment où le locuteur se détache de lui-même, investissant autrement le déploiement temporel, ou bien du moment où, revenant à lui, il évoque la manière dont la relation au temps, au monde, se modifie durant l'extase ? Quoi qu'il en soit, l'approfondissement du monde débouche sur (ou résulte d') un rapport de réversibilité, ou d'équivalence, entre le vide et la plénitude : il opère en un « cillement ». L'expérience évoquée se rapproche du « sentiment du monde » dont R. Barbaras décrit ainsi le fonctionnement : « il n'y a plus d'affects s'interposant devant la profondeur du monde, son vide est à la mesure même de la plénitude du monde⁵⁹³ ». De fait, au bord du dessaisissement, le locuteur exprime la sensation fascinante du vertige, comme dans cet ensemble dual du livre *Comme un léger sommeil*⁵⁹⁴. Dans l'un et l'autre textes, les tirets parenthétiques ont pour rôle d'exhiber le déséquilibre qui annonce la précipitation du locuteur dans le vide : dans le premier poème, l'énoncé « – vertige ! – » coupe le déploiement phrastique⁵⁹⁵ tandis que dans le second texte, il

⁵⁹¹ *Ibidem*, p. 137 : « s'abîmer dans la contemplation du paysage ».

⁵⁹² *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, p. 76 (poème non titré).

⁵⁹³ Barbaras, Renaud, *Métaphysique du sentiment*, *op.cit.*, p. 187.

⁵⁹⁴ *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, pages 28 et 29. Le second est titré « (comme pris d'une peinture chinoise) ».

⁵⁹⁵ « Tréfilerie de nuages / filant au large / – vertige ! – / droit devant eux. » (*Comme un léger sommeil*. *Ibidem*, p. 28, poème non titré).

constitue une unité strophique médiane : « – Ah ! une rampe où s’agripper, / assourdi ! – ». L’enjambement accuse le déséquilibre, mais l’évocation de la précipitation ne concerne à proprement parler que la dernière unité strophique de ce second poème :

Double engouffrement
visible, invisible,
dans le resserrement de la gorge.

L’ambiguïté créée par la phrase nominale diffère de celle suscitée par l’infinitif du précédent exemple. La labilité ne porte pas sur l’actualisation du processus de dessaisissement (l’engouffrement n’est plus de l’ordre du souhait ou de l’inchoativité) mais elle embrasse dans une même cinétique la précipitation des choses dans l’étendue et celle du locuteur⁵⁹⁶ : l’« engouffrement » se rapporte aussi bien aux « eaux grises », qu’au vent glacial évoqué au début du poème, et qu’au locuteur lui-même dont l’angoisse serait marquée par le « resserrement de la gorge ». La phrase nominale permet au locuteur d’étirer dans la durée le phénomène extatique de la sortie hors de soi et de la plongée dans l’étendue. D’autres poèmes n’abordent le dessaisissement que sous l’angle de son déploiement intérieur. Ainsi, le locuteur peut-il simplement mettre en relation l’étirement confus des éléments du paysage, l’illimitation de l’étendue et l’oubli de soi : « pluie, vents, eau comme labours en marche, nuage ou rive au loin m’absent⁵⁹⁷ ». Les indications aspectuelles verbales (non accomplissement d’un point de vue lexical, procès présent envisagé de l’intérieur) distendent l’ensemble de l’expérience du dessaisissement. Par contraste, le locuteur du poème « *Paysage dit du château au crépuscule*⁵⁹⁸ » adopte une position surplombante. Il évoque moins le fonctionnement de l’extase qu’il ne ponctue les phases d’un évidement intérieur plus ou moins important, se disant ici « *Ailleurs. Absent*⁵⁹⁹ », et là, « *Absent*⁶⁰⁰ ». En effet, le mouvement kinesthésique de l’enjambée prime, le promeneur du crépuscule reste focalisé sur la perception d’un point de mire, le château, alors que le « sentiment du monde » suppose une participation située plus en profondeur que la réceptivité sensorielle⁶⁰¹. Le château constituant un repère visuel et une orientation pour la progression dans l’étendue, le dessaisissement

⁵⁹⁶ Si la superposition n’est pas explicite, le vertige éprouvé par le locuteur ne ressortit pas au dessaisissement. Il suffit de comparer ce texte et avec le poème ci-dessous (*Mon murmure, mon souffle*, *op.cit.*, p. 15. Ce poème a été abordé en première partie dans le passage intitulé *Une profondeur béante sur le vide*, cf. *supra*, p.101) : « Nuages, / doublure de l’horizon, / barre d’appui du regard. // L’entre-deux, extrêmement, bée. ». Le locuteur reste comme au bord du vide, en proie, peut-être, au vertige mais il ne s’immerge pas pareillement dans l’épaisseur sensible du monde.

⁵⁹⁷ *Un Cahier de nuages*, *op.cit.*, « *Horizon damassé* », p. 32. Le poème est intégralement cité p.572.

⁵⁹⁸ *Moins que glaise*, *op.cit.*, pp. 29-39. Le poème a été abordé aux pages 63 et 161.

⁵⁹⁹ *Ibidem*, p. 35.

⁶⁰⁰ *Ibidem*, p. 37.

⁶⁰¹ Barbaras, Renaud, *Métaphysique du sentiment*, *op.cit.*, pp. 185-186 : « Le sentiment est donc situé plus profond que cette alternative de la réceptivité et de la connaissance, qui apparaît alors comme abstraite ».

extatique est présenté comme fulgurant mais circonscrit. Certains locuteurs cherchent pareillement à créer un effet d'immédiateté en pointant sur la page le lieu du dessaisissement. Le blanchiment du déictique peut être privilégié, comme en ce début d'un poème du recueil *Entailles* : « Ici / le regard s'abîme.⁶⁰² ». Avec le recueil *Dans la lumière sourde de ce jardin*, le poète exhibe la fulgurance et la puissance paroxystique du dessaisissement en lui donnant l'allure d'une déchirure textuelle. Faisons de nouveau allusion au poème « *Barque ou gondole*⁶⁰³ ». La première unité textuelle⁶⁰⁴ s'achève sur l'évocation de la figure acousmatique de la barque qui porte le locuteur à « s'abîmer », tels sont les derniers mots du paragraphe initial. Le dessaisissement est rendu immédiatement visible grâce à l'articulation de larges ponctèmes blancs autour d'un trait horizontal avec la double barre oblique enserrant les points de latence. La trouée textuelle suppose une syncope de la part d'un locuteur qui manifeste ainsi sa difficulté à faire retour à soi et au texte. Par contre, ce dessaisissement s'oriente moins directement vers le monde que vers l'approfondissement d'une hétérogénéité intérieure.

Parallèlement, certains locuteurs marquent leur dessaisissement en exhibant l'anéantissement de la parole dans la profondeur du monde⁶⁰⁵. Dans le recueil *Entailles*, un poème se termine par ce segment blanchi, « Telle, coupée, la parole.⁶⁰⁶ ». L'énoncé fait écho de manière métonymique au vers initial, « Montagne encore, scindée en deux ». Si dans la note « *Souffle coupé*⁶⁰⁷ », Pierre Chappuis postulait, faute d'autre terme adéquat, une « émotion esthétique » distincte des sentiments ordinairement assignables à quelque affect spécifique, s'il expliquait que cette « émotion » accole sortie hors de soi et retour à soi ; le locuteur textuel n'évoque que la première phase d'un dessaisissement dont le mouvement se prolonge dans la blancheur du bas de la page. Le retour du locuteur à lui-même correspondrait donc à l'amorce du poème suivant.

Ce type de dessaisissement est dû à un « événement de monde » (R. Barbaras), à un événement qui « n'est rien⁶⁰⁸ », qui n'est ni « neuf », ni « surprenant » mais qui constitue une

⁶⁰² *Entailles, op.cit.*, p. 27.

⁶⁰³ *Dans la lumière sourde de ce jardin, op.cit.*, pp. 15-16.

⁶⁰⁴ Intégralement citée au sujet des *effets de glissements et de décalages* dans l'allure de la phrase, p. 418.

⁶⁰⁵ Dans le passage intitulé *Réversibilités entre un silence parlant et une parole taciturne* (pp.627-635), nous avons également cité l'exemple d'un des poèmes du recueil *Comme un léger sommeil* (Paris : José Corti, 2009, p. 33). Certaines des remarques qui vont suivre vaudraient aussi pour ce texte.

⁶⁰⁶ *Entailles, op.cit.*, p. 26. Exemple présenté page 629.

⁶⁰⁷ *La Preuve par le vide, op.cit.*, p. 25.

⁶⁰⁸ Barbaras, Renaud, *Métaphysique du sentiment, op.cit.*, p. 80 : « il n'est rien. S'il possédait en effet la moindre consistance, s'il était quelque chose, la recherche des causes et des raisons deviendrait légitime, voire possible, et son événement alité s'en trouverait évidemment démenti. »

étrange rupture de la relation au monde⁶⁰⁹. Les réflexions du philosophe⁶¹⁰ et du poète sont singulièrement proches, ce dernier expliquant qu'une telle expérience « dépasse les sentiments de bonheur et de malheur, de douleur et de joie, de jouissance et de souffrance, les annule en les réunissant » (Pierre Chappuis). De manière plus ambivalente, l'ouverture au monde passe aussi par la remise en cause conjointe de l'identité des choses et des mots⁶¹¹, dans « (*miroir en biseau*)⁶¹² » comme dans « *N'en pas revenir* » :

Jusqu'ou n'existe plus ni haut ni bas, ni distance mesurable, où (*peupliers, môle, mouettes*) les choses ne sont plus que des ombres, ne répondent plus à leur nom.
N'en pas revenir.⁶¹³

Du fait de l'oblitération de toutes choses dans la confusion nébuleuse d'une étendue incommensurable, le locuteur s'ouvre à la profondeur du monde, et cet accès se réalise « par-delà les objets sensibles, c'est-à-dire perçus⁶¹⁴ » (R. Barbaras). Quant à M. Collot, il rapproche ce type de dessaisissement du « "ah !" » des choses selon les Japonais », de cet « insaisissable qui saisit le poète » quand il a l'intuition que la réalité s'ouvre à lui⁶¹⁵. Le blanchiment de l'énoncé final oscille entre l'expression de l'étonnement, de la perplexité, et aussi du ravissement, comme si la force du dessaisissement ôtait toute chance, voire toute envie (la négation peut aussi suggérer un vœu) de faire retour en soi. À moins que, relisant la note intitulée « *Presque sans émoi* », l'on en vienne à se demander si le phénomène de perte d'identité des choses et du locuteur ne marque pas, précisément, le retour à soi. Auquel cas l'ouverture au monde aurait eu lieu au cœur du large ponctème blanc qui distingue l'unité textuelle intermédiaire liminaire de la seconde. Cette interprétation nous est suggérée par l'extrait de la note suivante :

⁶⁰⁹ *Ibidem*, p. 85 : « Plus encore, le sentiment de changement, de nouveauté est d'autant plus profond qu'il n'est pas identifiable, c'est-à-dire finalement réductible : la transformation événementiale correspondrait donc à ce qui est recueilli dans le vécu d'étrangeté (inquiétante ?), ou encore dans l'étonnement tel que Finck le caractérise, à savoir comme rupture non familière de la familiarité. De ce point de vue, l'événement n'est pas de l'ordre de la surprise, qui est justement un monde de rupture familier de notre relation familière au monde : il est absolument neuf et pourtant pas surprenant. »

⁶¹⁰ Dans *Métaphysique du sentiment* (*op.cit.*, p. 178), R. Barbaras explique que 178, le sentiment est « cette dimension d'existence vécue qui ouvre le monde auquel le sujet appartient en franchissant le mur de la perception », et que celui-ci se différencie de « la sensation, l'émotion, l'affect et le désir » tels qu'ordinairement pensés comme sensation de quelque chose, désir de quelque chose.

⁶¹¹ En cela le locuteur chappuisien est proche du locuteur-poète André du Bouchet qui note, « une chose, / le nom qui est le sien ne la recouvre pas » (André du Bouchet, *Annotations sur l'espace*, *op.cit.*, p. 85).

⁶¹² *Pleines marges*, *op.cit.*, p. 29 : « Montagnes de songe, de brume : / mots délestés de leur sens. ».

⁶¹³ *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, « N'en pas revenir », p. 41.

⁶¹⁴ Barbaras, Renaud, *Métaphysique du sentiment*, *op.cit.*, p. 182.

⁶¹⁵ Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op.cit.*, p. 157.

[...] les choses se dérobent, leur identité et la nôtre du même coup de perdent. L'opacité de la réalité qui nous entoure se referme, qui s'était un instant déchirée à la faveur d'une percée, "presque sans émoi". Par la négative, se lit la valeur la primauté d'un tel instant qui ne peut que laisser muet [...] ⁶¹⁶

Enfin, la poétique du décalage donne à sentir le soubresaut de l'absentement extatique. À l'appui du poème « *Au présent, toujours* », observons comment l'expérience du dessaisissement est dédoublée :

Tus – depuis quand ? –, des chants d'oiseaux tomberaient en miettes, venus se briser sur les pierres du chemin saillant sous la neige et le givre.

Au fond de la poitrine, à perdre souffle, vacillent les étoiles du froid. ⁶¹⁷

Dans l'unité liminaire, les tirets parenthétiques donnent à voir un locuteur faisant retour à lui après un moment d'inattention. Les ponctèmes exhibent l'impossibilité de situer, de détacher l'éclipse ou l'oblitération de la mélodie des oiseaux. La confrontation entre l'accomplissement (le participe passé initial) et la conjecture (le conditionnel présent) de la faille confèrent la plus grande labilité à cet « événement de monde ». Mais ce qui est remarquable, c'est que dans la dernière phrase, le locuteur annonce, comme un contrecoup inattendu, un autre dessaisissement, dont la fulgurance est comparable à un arrêt cardio-respiratoire : l'extase est présentée comme un approfondissement simultanément intérieur (dans la « poitrine ») et extérieur, comme un évanouissement dans l'épaisseur claire-obscur (« les étoiles ») d'une étendue tranchante et glacée.

Faisant page blanche, « place nette ⁶¹⁸ » dans la conscience du locuteur, l'extase interroge les rapports réversibles entre sortie hors de soi et retour à soi sous l'angle des mouvements d'évidement et d'épanouissement : « Dépossession (voie vers la plénitude ?) ⁶¹⁹ », met en balance le locuteur du *Cahier de nuages*.

Le dessaisissement extatique n'est pas uniquement présenté comme relevant de l'abîme, il engage aussi un ravissement, un élan réitéré marqué par la réjouissance ou par une sorte d'évidence, par une illumination qui ne donne rien d'autre à voir que la « splendeur ⁶²⁰ » des choses et de l'étendue, que la déhiscence spontanée du monde. Effectivement, l'extase du locuteur apparaît souvent en filigrane dans l'évocation de l'ouverture du monde, de l'expansion spatio-temporelle de l'étendue. En première partie, nous avons notamment insisté sur la déhiscence diaphane des choses dans l'étendue spatio-

⁶¹⁶ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., p. 154. Pierre Chappuis cite André du Bouchet. Nous proposons la référence suivante : *l'avril précédé de fraîcheur*. Losne : Thierry Bouchard, 1983, pages 23 et 24.

⁶¹⁷ *À portée de la voix*, op.cit., p. 14.

⁶¹⁸ *D'un pas suspendu*, op.cit., « Splendeur étouffée », p. 10.

⁶¹⁹ *Un Cahier de nuages*, op.cit., p. 22.

⁶²⁰ Voir le titre mentionné dans la note pénultième.

temporelle⁶²¹, aussi pourrions-nous rappeler de manière concise certaines occurrences. La première d'entre elles est le poème « *Image ou lieu*⁶²² » : c'est d'abord la plaine qui s'offre, « S'évase », déhiscence ; puis c'est la « fauvette » qui crible « d'ouvertures » le silence, la lumière et la « joie ». La déhiscence de l'étendue a pour effet de toujours reconduire le lieu « à l'extrême du désir ». La labilité du ravissement tient à ce que la relation extatique se déploie positivement, mais selon la modalité du manque. Dans le dernier poème du livre *Distance aveugle*, c'est le paradoxe qui permet au locuteur de souligner l'ambiguïté d'une telle relation extatique :

Je suis dans la chambre et en dehors de la chambre. Dans le soleil. Dans la joie que je cherche.⁶²³

La déhiscence de la chambre se surimprime sur celle de l'étendue ; la verticalité et l'horizontalité ne se distinguent guère, le soleil appelant moins à une élévation qu'à une expansion radieuse. À cette confusion des orientations spatiales répond la réversibilité entre l'abandon à l'illumination radieuse, l'accomplissement dans la réjouissance et l'inaccomplissement réjoui, épanoui, ravi. Dans cette perspective, l'extase est labile et le locuteur insiste sur la simultanéité entre sortie et retour à soi, retour à l'intimité de la chambre.

Fréquemment, l'évocation du mouvement de projection hors de soi est privilégiée et celle du retour à soi est obliérée, suggérant que le locuteur est suspendu de manière illimitée dans la distance aveugle du dessaisissement. Retrouvons par exemple le poème « (*roselière, par temps clair*)⁶²⁴ », le locuteur y présente une étendue de lumières et de voix effervescentes, dans laquelle il tend à s'immiscer :

À l'étroit dans la cohue
– roulis, bousculade –
me faufler, vacillant
au cœur de la fête.

Le travail sur la « diffraction pathique⁶²⁵ » (A. Rodriguez) ainsi que l'infinitif final participent conjointement de l'impression de labilité du mouvement extatique. La réjouissance festive est avant tout celle des choses à laquelle le locuteur prétend participer. Il se projette au cœur de la « roselière », ou bien il en amorce le mouvement, ou tout au moins il en affirme l'aspiration. Dans le poème « (*vice versa*)⁶²⁶ », ce n'est pas l'infinitif mais le morphème comparatif « comme » qui voue l'élan extatique à l'incertitude : c'est « comme si [le locuteur] étai[t] épris » dans la « gloire » du lieu et dans le « chant des oiseaux ». Dans telle autre

⁶²¹ En 1.1.1 2, sous le titre *L'aura de l'étendue*.

⁶²² *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, op.cit., p. 110. Poème intégralement cité, p. 87.

⁶²³ *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, op.cit., « *Pour les autres* », p. 113.

⁶²⁴ *Comme un léger sommeil*, op.cit., « (*roselière, par temps clair*) », p. 23. Poème intégralement, p. 314.

⁶²⁵ Rodriguez, Antonio, *Le pacte lyrique*, op.cit., pp. 149-153.

⁶²⁶ *Décalage*, op.cit., III, 7 (n.p.).

occurrence⁶²⁷, ce sera le modalisateur qui entre en tension avec l'emploi du substantif « abîme » qui fonctionne de manière superlative : « peut-être, aveuglé [...] suis-je plongé dans un abîme de lumière ». Par ailleurs, l'extase ouvre sur l'absence de qualité particulière quand le locuteur met en balance les deux termes « ébloui ; rien⁶²⁸ ». Ou bien encore, le mouvement extatique peut être tout juste esquissé, comme dans l'ultime texte du livre *Entailles* : le locuteur-promeneur s'y lance à la poursuite de l'ombre qui se retire en léchant les reliefs qu'elle doit abandonner à la lumière. Celui-ci se plaît alors à éprouver le déploiement de l'étendue comme autant d'inflexions cordiales (« du cœur »), sa parole s'évanouissant finalement dans « Le moindre étirement de nuages... »⁶²⁹. Le « signe du latent⁶³⁰ » pouvant traduire à la fois l'accomplissement et l'inaccomplissement extatiques. Ce ponctème donne à voir une impossible prise de la parole sur le dessaisissement, soit parce que l'extase se dérobe inopinément, soit parce qu'il n'est pas possible de dire l'avènement ou l'acmé du transport extatique. Comme le signe du latent dit aussi bien le défaut que l'excès, l'entente cordiale entre le locuteur et l'étendue peut être comprise comme une condition préalable, nécessaire à l'extase, tout aussi bien que comme son point d'orgue.

Ce n'est qu'exceptionnellement que le locuteur n'est pas « promu au cœur des choses⁶³¹ » dans la pleine étendue, mais se trouve projeté au cœur d'une chose spécifiquement déterminée. Dans « *Zone franche*⁶³² », le locuteur se trouve abruptement « Arbre [lui]-même sur-le-champ au cœur et en dehors du temps. ». Dans la note « *Urabe Kenko*⁶³³ », l'auteur compare ce type d'immersion au cœur des choses à une sorte d'ablution : la réalité des choses « lave », note-t-il. Parfois, les locuteurs textuels recourent également à cette métaphore : elle peut traduire un sentiment⁶³⁴ de régénération spécifique, dont l'effcience est comme inextinguible (« *et le regard se lave à telle eau.* »), aussi bien qu'un transport plus orgastique, quand « Ravi, le regard lavé de tout tremble.⁶³⁵ ».

Enfin, à la volatilisation des pensées dans la distance aveugle de la déprise, répond un dessaisissement extatique tel que les choses font mémoire et que le locuteur, sans faire exactement retour en lui-même, s'éprouve lié au monde par la « reconnaissance de liens en

⁶²⁷ Dans « *Grément* », par exemple (*Distance aveugle précédé de L'invisible parole, op.cit.*, p. 79).

⁶²⁸ *Décalage, op.cit.*, IV, 9, « (*équivalence*) », (n.p.). Poème intégralement cité page 440.

⁶²⁹ *Entailles, op.cit.*, pp. 75-77.

⁶³⁰ Rault, Julien, *Poétique du point de suspension, op.cit.*, pp. 48-54.

⁶³¹ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 28.

⁶³² *Dans la lumière sourde de ce jardin, op.cit.*, p. 21.

⁶³³ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, p. 12.

⁶³⁴ Par l'emploi de ce mot, il s'agit d'insister sur l'idée que le locuteur prend subitement conscience de ce que la sensation labile traduit un rapport privilégié au monde (ne ne faisons pas ici référence au concept de sentiment du monde).

⁶³⁵ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps, op.cit.*, « *Une explosion de givre* », p. 178.

quelque sorte physiques », par le sentiment d'une « appartenance commune, implicite, anonyme.⁶³⁶ ». La mémoire dont il va être question est singulière. Si, dans l'œuvre de Pierre Chappuis, la mémoire est un lien, « un chemin » qui ouvre le monde⁶³⁷, ce n'est pas tant parce qu'elle garantit « la permanence du sujet en lui assurant une certaine mais tremblante continuité » au monde (B. Bonhomme⁶³⁸ au sujet de P. Jaccottet) que parce que le dessaisissement de la mémoire incarne presque physiquement le lien avec l'épaisseur du monde. Il s'agit en quelque sorte d'une « mémoire négative⁶³⁹ » qui ressortit à « un oubli riche de l'épaisseur traversée⁶⁴⁰ », à une participation à la profondeur du monde quand « s'opère une reconnaissance immédiate, irréfléchie⁶⁴¹ » entre le sujet et le monde. La notion de participation est importante pour le poète comme pour le philosophe : R. Barbaras⁶⁴² emprunte le terme à M. Dufrenne pour expliquer l'expérience du « sentiment du monde » et son rapport à la profondeur. Si les remuements floraux égailent les pensées d'un énonciateur qui se laisse aller à la déprise⁶⁴³, ils peuvent aussi garder mémoire. Ainsi en est-il des pavots qui forment « trace », « ponctuation » à même l'étendue : ils sont « Mémoire à vif dans les blés, / éparses »⁶⁴⁴. Le champ paysager correspondrait-il au champ mental des souvenirs ? Que reconnaît l'énonciateur dans les marques vives et éclatantes des corolles rouges ? Le fait est que rien n'est saisi, ni en matière de réminiscence, ni en matière de reconnaissance du lieu. La mémoire aurait donc peu à voir avec une identité, une permanence de soi. Plus que signes de quelque chose, les pavots entretiennent le sens, c'est-à-dire la faculté et l'expérience physique d'une mémoire dont l'objet serait un style de relation au monde. Entendons par là que la mémoire concerne la reconnaissance des enjeux singuliers du mécanisme physico-chimique de la perception de la couleur⁶⁴⁵, qu'elle correspond à la conscience de renouer avec une manière de s'éprouver singulièrement présent au monde, et ce dans les profondeurs de l'insu, par le biais d'un processus spontané, physique et affectif. Ce mouvement extatique correspond au moment précis du « ricochet intime » présenté par F. Jullien dans l'essai *Vivre*

⁶³⁶ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, « Anonymement », p. 37.

⁶³⁷ Dans *Battre le briquet* (*Ibidem*, pp. 134-136), l'ensemble du chapitre IX est consacré aux rapports entre « Paysage et mémoire », comme l'indique le titre lui-même.

⁶³⁸ Bonhomme, Béatrice, *Mémoire et chemins vers le monde*, *op.cit.*, Chapitre 1, « Philippe Jaccottet ou la mémoire de l'oubli », pp. 11-24

⁶³⁹ *Décalage*, *op.cit.*, IV, 11, « (3 août) », (n.p.).

⁶⁴⁰ *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, quatrième de couverture.

⁶⁴¹ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 16.

⁶⁴² Barbaras, Renaud, *Métaphysique du sentiment*, *op.cit.*, p. 189.

⁶⁴³ Nous renvoyons à l'analyse menée dans un précédent passage, *Quand le locuteur « fait corps avec la distance qui le sépare de son objet »*.

⁶⁴⁴ *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, p. 20 (poème non titré).

⁶⁴⁵ Dans « Apprentissage », Lorand Gaspar remarque que ce mécanisme est encore peu connu en ce début des années 2000 (dans *Approche de la parole*, *op.cit.*, pp. 154-155).

de paysage : une rencontre s'opère avec le paysage qui porte d'un coup le sujet à « émerger réactivement hors de la continuité » étale d'une étendue, passée inaperçue⁶⁴⁶. Le propos du sinologue est très proche de la réflexion de l'auteur dans la note « *Anonymement*⁶⁴⁷ » citée au commencement de ce paragraphe. Proposons une ultime interprétation : les pavots sont la mémoire d'un dessaisissement dans la beauté, dans ce que la reconnaissance de la beauté d'un paysage peut supposer comme transport affectif plus ou moins insu. Dans la note « *Souffle coupé*⁶⁴⁸ », l'auteur avance, en dépit de son caractère insatisfaisant, l'expression d'« émotion esthétique ». Or le fonctionnement de cette émotion doit être mis en rapport avec la relation aux pavots qui « arrache[nt] » le locuteur à lui-même et le rendent « du coup » à la reconnaissance spontanée, physique, d'un sentiment de beauté, sentiment qui le rattache primitivement au monde. Les liens entre l'idée de beauté et le « mythe » d'un « état sauvage » sont d'ailleurs évoqués dans cette même note de *La Preuve par le vide*.

D'autres locuteurs convoquent la notion de mémoire alors qu'ils se présentent comme absorbés par une faille, par un pli dans la profondeur du monde. Dans le poème « *Cousu de fil blanc*⁶⁴⁹ », ce sont les mouettes qui sondent la profondeur, le double fond⁶⁵⁰, du ciel et articulent (tels sont les derniers mots du texte et du livre), « La mémoire et le vide. ». Dessaisi par les tracés effervescents des mouettes en vol, le locuteur semble reconnaître les fils⁶⁵¹ qui le lient au « vide », c'est-à-dire à l'épaisseur inconcevable du ciel, du monde. De manière comparable, le poème « (*dans une lumière noyée*) » rend perceptible une faille dans le monde :

⁶⁴⁶ Jullien, François. *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison*, op.cit., p. 175.

⁶⁴⁷ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, op.cit., p. 37 : « Monde étranger à notre histoire. Tout autre, la reconnaissance de liens en quelque sorte physiques que nous pouvons avoir avec lui, soit d'une appartenance commune, implicite, anonyme. ».

⁶⁴⁸ *La Preuve par le vide*, op.cit., « *L'état sauvage* », p. 97 : « L'émotion esthétique (l'expression ne va guère) nous arrache et du coup nous rend à nous-même (et la beauté, d'être là devant nous, nous coupe le souffle, plus que jamais indéchiffrée) [...]. Conscience soudaine de tout englober et de ne rien étreindre ; évidence et mystère, transparence et profondeur opaque. »

⁶⁴⁹ *À portée de la voix*, op.cit., p. 57.

⁶⁵⁰ Cf. *supra*, Le « double fond » de la réalité, pages 89 et suivantes.

⁶⁵¹ Le poème développe la métaphore de la couture (« rapiécage, coupure ou pli », « cousue de fils blanc à grands points »).

Lourdement,
Traînées et ballots de brume.

Renaît impromptu,
mouvante, partielle,
la ligne de crête.

Montagnes comme mémoire.⁶⁵²

Ce que nous appelons le monde est ici la profondeur du retrait des montagnes derrière la matière brumeuse. Quant aux failles, elles ressortissent à l'oblitération montagnaise aussi bien qu'aux déchirures des entailles sur la « ligne de crête ». La mise en relation des substantifs « montagnes » et « mémoire » en emploi virtuel⁶⁵³ laisse penser que la renaissance des montagnes tient lieu de mémoire, ce qui peut être compris diversement. À la faveur de l'intermittence montagnaise, l'enfilade des entailles serait spontanément reconnue comme signe de l'existence d'un fil, entrecoupé, interrompu, mais qui relie au monde ; elle serait immédiatement associée au battement de l'absence-présence par le biais duquel le poète reconnaît le processus d'existence du monde. Par ailleurs, pour un locuteur cherchant le dessaisissement extatique et l'oubli de soi dans les choses du monde, les montagnes offrent une mémoire en creux, une mémoire anonyme, immémoriale : leur dialogue avec les brumes a toujours accaparé les hommes, que ce soit à cause de nécessités pratiques ou en raison de motivations esthétiques, pour « s'abîmer dans la contemplation⁶⁵⁴ ». Se dessaisissant d'une mémoire propre, le locuteur s'inscrit donc dans la matière du monde. À l'appui des analyses de R. Barbaras, ajoutons encore que le locuteur parvient à se « se faire profond, à savoir non pas riche et consistant mais, tout au contraire, vide, dépouillé, désarmé et, par là-même, pleinement disponible à la seule consistance qui vaille, celle du monde.⁶⁵⁵ ». En somme, l'expérience extatique de la mémoire renverrait à la « contradiction intime » propre aux conceptions lyriques de Pierre Chappuis, qui éprouve à la fois le besoin de « se jeter dans un vide où se délivrer de soi », et la nécessité de « se reconnaître dans des objets privilégiés toujours un peu les mêmes, insondables autant que familiers » afin que « la conscience, anonymement, ait vocation d'être leur miroir plus encore qu'eux, le sien »⁶⁵⁶.

⁶⁵² *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, p. 62.

⁶⁵³ La terminologie grammaticale désigne ainsi le fait qu'à cause de l'absence de déterminant, les noms ne soient pas actualisés.

⁶⁵⁴ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 137.

⁶⁵⁵ Barbaras, Renaud, *Métaphysique du sentiment*, *op.cit.*, p. 192.

⁶⁵⁶ *Muettes émergences, proses*, *op.cit.*, « *La réalité ambiante* », page 162 puis page 161.

Ainsi, l'analyse nous permet de revenir sur le rapprochement entre Pierre Chappuis et R. Juarroz⁶⁵⁷, proposé en introduction du chapitre sur *Le travail vivant de la disponibilité auctoriale*. Dans l'œuvre du poète neuchâtelois, le miroitement répond moins à la quête d'une « image », d'une « identité » psychologique, qu'au désir de se reconnaître des liens inaltérables avec le monde. En ce sens, le problème posé est plutôt celui que formule P. Reverdy quand il considère que la « réalité », la profondeur du monde selon notre propre perspective, est inconcevable et que l'homme ne peut pas vraiment la refléter en son miroir, en son esprit⁶⁵⁸. Or ce miroitement obscur qui ne révèle rien, qui procède de manière complexe, se situe aussi bien dans la relation aux choses du monde que dans la relation aux mots. D'un côté, les mots « ont leur part » dans le mouvement de projection au « cœur » des choses⁶⁵⁹ et de l'autre, l'auteur cherche « à saisir dans et par les mots ce qui provoque en nous un éveil, lu dans le miroir aveugle de la conscience.⁶⁶⁰ ». Par ailleurs, le dessaisissement extatique intéresse également l'écriture : durant le travail de composition, la « conscience [est] portée à s'abîmer⁶⁶¹ », dans une sorte d'« anéantissement de soi, de mise à zéro⁶⁶² », elle tenterait par là de « brûler » la distance « qui la sépare de son objet⁶⁶³ », et aussi d'« accueillir⁶⁶⁴ » ce qui l'entourne. Enfin, alors que l'extase dans le monde implique une précipitation dans l'étendue, au cœur des choses, Pierre Chappuis cherche parallèlement une disponibilité favorable pour « entrer dans le monde des mots sous l'effet du choc extérieur », au risque de « sombrer »⁶⁶⁵.

⁶⁵⁷ Juarroz, Roberto, *Poésie et création*, op.cit., p. 166 : « L'une de nos obsessions les plus intenses, et les plus mystérieuses, consiste à poursuivre notre propre image et à chercher son reflet dans les choses. Il est donc bien justifié d'établir un rapport entre poésie et miroir. On dirait que l'homme doute de sa propre identité. Il éprouve la nécessité de se reconnaître ».

⁶⁵⁸ Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes*, tome II, op.cit., *En vrac*, p. 818 : « Réalité du miroir – qui est réalité en tant que miroir. Voilà l'homme. Mais si l'homme disparaît, il reste la terre, les objets inanimés, les pierres sans chemin. Si la terre disparaît, il reste tout ce qui n'est pas la terre. Et si tout ce qui n'est pas la terre disparaît, il reste ce qui ne peut pas disparaître – on se demande d'ailleurs pourquoi – parce qu'on ne peut même pas le penser et c'est en fin de compte, ça la réalité – si loin de l'esprit et du miroir de l'homme qu'il ne peut même pas le penser. ».

⁶⁵⁹ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « Urabe Kenko », p. 12.

⁶⁶⁰ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., p. 74.

⁶⁶¹ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Écrire », p. 98.

⁶⁶² *Le Biais des mots*, op.cit., p. 71.

⁶⁶³ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Écrire », p. 98.

⁶⁶⁴ *Le Biais des mots*, op.cit., p. 71.

⁶⁶⁵ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Ouvrir de l'intérieur », p. 50.

I-3. Le travail obscur dans la matière poétique

« Beaucoup plus qu'un moyen, le langage est quelque chose comme un être »
(Merleau-Ponty⁶⁶⁶)

Pierre Chappuis insiste continûment sur le travail « souterrain⁶⁶⁷ » du poème et, plus spécifiquement, sur le travail de la matière poétique⁶⁶⁸, car les mots ne peuvent être « réduits à un simple matériau⁶⁶⁹ ». Les mots ne sont pas transparents et c'est bien le « propre » de la poésie que de tenter de « s'établir dans cet espace contradictoire et intermédiaire qui va de la dimension fondatrice des mots à la conscience aiguë de leur inadéquation ou de leur insuffisance devant l'être que ces mots fondateurs ont référé.⁶⁷⁰ » (J. E. Jackson). La langue est une matière vive⁶⁷¹ et c'est le rôle du poète que de trouver à la travailler afin de favoriser la « réflexion par la surface polie du poème » des « sédiments les plus enfouis »⁶⁷² en soi comme dans les mots. Notre visée est d'explicitier en quoi consiste ce travail dans la matière poétique, c'est-à-dire à la fois avec et contre ce que les mots contiennent d'obscurité ou d'apparente clarté. Ce faisant, nous aborderons de biais⁶⁷³ la question du lyrisme.

La labilité des réflexions de l'auteur intéresse deux points de tension cruciaux : l'épreuve de la distance aveugle⁶⁷⁴ dans la nomination et dans le champ de la présence des choses, et le problème de l'intention, de la maîtrise et de la responsabilité auctoriales dans le travail des mots et du poème dans son ensemble. L'enjeu de ce chapitre est de préciser ce que recouvre la « tension intérieure⁶⁷⁵ » (un hasard, une intuition ou une nécessité ?) qui oriente le travail d'écriture du poème. Pour Pierre Chappuis, l'activité du poète est d'abord une « activité de veilleur, de guetteur », mais « il ne dépend pas de lui de donner voie à ce qui, en

⁶⁶⁶ Merleau-Ponty, Maurice, *Signes*. Paris : Gallimard, 1960, p. 54.

⁶⁶⁷ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 70.

⁶⁶⁸ Dans *Le Biais des mots* (*Ibidem*, p. 77), Pierre Chappuis emprunte au poète, écrivain et traducteur Bernard Simeone (1957-2001) la citation suivante (extraite du recueil *Acqua fondata* paru chez Verdier en 1997) : « Avec le reflux des mots s'impose la matière, qui est matière parce que les mots y butent, y dérivent et rejoignent ce qui reste, ou non, des mots antérieurs, mots et matière n'existant que dans leur lien, piégeant la conscience dans les rets de leur couple, de leur navette incessante. ». André du Bouchet emploie également cette expression dans *l'ajour* par exemple (Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, 2003, p. 142).

⁶⁶⁹ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 161.

⁶⁷⁰ Jackson, John Edwin, *La poésie et son autre : Essai sur la modernité*. Paris : José Corti, En Lisant En Écrivain, 1998, p. 126.

⁶⁷¹ Dans *La Rumeur de toutes choses* (Paris : José Corti, 2007, p. 12), Pierre Chappuis propose une note intitulée « Langue vivante ».

⁶⁷² *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « Clarté, obscurité », p. 31.

⁶⁷³ Allusion au titre même du recueil *Le Biais des mots*.

⁶⁷⁴ L'expression fait référence à un type de « participation » du poète, au monde et aux mots, indissociablement, et qui mêle « abandon et vigilance » comme le rappelle l'auteur dans *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 29.

⁶⁷⁵ *Muettes émergences, proses*, *op.cit.*, « Des parenthèses de soleil et de vent », p. 124.

lui, fut mis en branle », l'auteur ne pouvant (s)'expliquer « ni comment ni pourquoi » le travail sur le texte s'est précisément développé de telle ou de telle manière⁶⁷⁶. Cherchant à sonder et le travail opéré sur la matière poétique, et celui initié par les mots eux-mêmes, l'auteur se heurte encore à la « tache aveugle du lyrisme⁶⁷⁷ ». Au cœur de cette matière vive, il se tourne vers la « source d'ombre au cœur de l'ombre⁶⁷⁸ » qui, « antérieur[e] à la parole⁶⁷⁹ », confère son fondement au poème, et peut-être aussi sa légitimité. En substance, la notion de matière obscure intéresse le trouble majeur qui demeure, même après la stabilisation du poème : rien ne permet à l'auteur ou au lecteur de remonter en amont pour démêler les fils du renversement poétique dont procède le texte. En outre, la stabilisation du poème n'est que provisoire, l'auteur aimant, d'une publication à l'autre, remanier les poèmes, retrouver vie avec eux.

3.1. *Confiance et défiance envers les mots*

Le poète se situe comme sur une « ligne de partage entre le désir de reprendre confiance dans les mots et le doute qui pèse sur eux⁶⁸⁰ » (P. Chappuis à propos de D. Blanchard). La défiance porte principalement sur la relation distendue entre les choses et les mots, sur le fait que les mots ne puissent toucher les choses. Hormis quelques rares occurrences, les locuteurs textuels n'accusent pas les mots, le doute étant avant tout celui de l'auteur, toujours selon le principe de la démarcation entre la « part heureuse » du poème et la part « d'ombre » réservée à la réflexion⁶⁸¹. Si, dans « *Pommier impudique*⁶⁸² », l'énonciateur se confronte à la distance qui le sépare des choses, ce n'est pas tant du fait des mots que d'une démarche mal ajustée⁶⁸³. Concernant l'ensemble « (*l'envers des mots*) »⁶⁸⁴, il a été mis en évidence⁶⁸⁵ que les interrogations sur la « vacuité⁶⁸⁶ » des mots, sur leur perte de pouvoir⁶⁸⁷ fonctionnaient comme un contrepoint négatif, une mise en cause mais pour mieux renouer

⁶⁷⁶ *Le Lyrisme de la réalité, op.cit.*, p. 22.

⁶⁷⁷ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures, op.cit.*, p. 141.

⁶⁷⁸ *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 70.

⁶⁷⁹ *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 69.

⁶⁸⁰ *Tracés d'incertitude, op.cit.*, « *Par intermittences* » (Daniel Blanchard), p. 257.

⁶⁸¹ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « *Deux parts* », p. 72.

⁶⁸² *Dans la foulée*. Paris : José Corti, 2007, p. 21.

⁶⁸³ Nous renvoyons aux analyses des pages 648-654.

⁶⁸⁴ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, pp. 35-47.

⁶⁸⁵ Cf. supra, pages 230-231.

⁶⁸⁶ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, « *L'envers des mots* », p. 42.

⁶⁸⁷ « Ils ne disent plus rien », note le locuteur parenthétique de « *Ruades, renouveau* » (*Ibidem*, p. 43).

ensuite, « (*au petit matin*) », avec la langue⁶⁸⁸. Par ailleurs, quand bien même il arrive que les mots perdent leur « sens⁶⁸⁹ », c'est qu'ils s'émancipent et s'allègent, emportés par la subtilisation de la matière montagnaise. La parole du locuteur textuel témoigne plus généralement de ce que « *quelque chose a trouvé ces mots* », quand celle de l'auteur insiste sur la nécessité d'un certain « don de soi » à l'obscur travail de la matière poétique⁶⁹⁰.

Dans les essais, Pierre Chappuis aborde diversement la problématique de la séparation entre les mots et les choses, mais sans jamais trancher. Dans *Battre le briquet*, le débat reste en suspens de savoir si « Mots et choses [sont] unis par une secrète alliance ou au contraire séparés, à jamais privés de se rejoindre.⁶⁹¹ ». Dans *La Preuve par le vide*, l'auteur affirme que les mots sont, « *en réalité* dessais⁶⁹² » des choses qu'ils ne peuvent certainement pas contenir. Néanmoins celles-ci restent « vivantes » dans la phrase et dans le poème⁶⁹³. Transparaît déjà la logique du renversement initié par le travail dans la matière poétique, mais il convient auparavant d'établir les conditions de possibilité d'un tel retournement. Observons premièrement que l'auteur situe le manque des mots dans l'expérience du monde, et non pas uniquement durant le travail d'écriture : le transport extatique révèle combien les mots sont vains, qui ne font que « lancer dans le vide une arche en direction des choses sans les atteindre⁶⁹⁴ », et combien leur oblitération est précieuse pour éprouver l'intuition d'un échange⁶⁹⁵. Secondement, c'est souvent par contiguïté, par glissement d'idées que le pouvoir des mots est interrogé : le décalage réflexif consiste dans le passage d'un domaine à un autre. D'un point de vue philosophico-linguistique, les mots ont-ils un lien direct avec leurs significations ? Pierre Chappuis ne fait pas référence à l'une ou l'autre des théories tenant du cratylisme⁶⁹⁶ ; en revanche, il explore la « secrète alliance⁶⁹⁷ » entre les mots et les choses, notamment dans le jeu des sonorités et des expressions communes⁶⁹⁸, ou bien il renvoie, en

⁶⁸⁸ *Comme un léger sommeil. Ibidem*, « (*au petit matin*) », p. 51 : « vent, mots, oiseaux chanteurs / à jamais non domestiqués. ».

⁶⁸⁹ *Pleines marges, op.cit.*, « (*miroir en biseau*) », p. 29 : « Montagnes de songe, de brume : / mots délestés de sens ».

⁶⁹⁰ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « *Orgueil* », p. 48.

⁶⁹¹ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 107.

⁶⁹² *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Les mots me manquent* », p. 100. Le choix de l'italique appartient à l'auteur.

⁶⁹³ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « *Les choses* », p. 122.

⁶⁹⁴ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 88.

⁶⁹⁵ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 161 : « chercher la zone muette où les [choses] rejoindre ».

⁶⁹⁶ Notamment parce qu'en dépit des doutes exprimés, le poète ne peut se résoudre à l'idée que le mot soit replié sur lui-même, tel l'« aboli bibelot d' inanité sonore » mallarméen (évoqué *Battre le briquet, op.cit.*, p. 107).

⁶⁹⁷ Reprise de la citation de début de paragraphe, extraite de *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 107.

⁶⁹⁸ Par exemple dans la prose « *Des parenthèses de soleil et de vent* » (*Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 123), à propos de l'adjectif « Vif ». Mais, plus largement, l'approche marque la démarche critique de Pierre Chappuis mettant en évidence la beauté des œuvres de certains poètes dans *Tracés d'incertitude, op.cit.*

toute lucidité et en toute ambiguïté, au « mythe » de la pureté originelle des mots : « mais qui dira que la langue n'a pas là sa source vive ? », allègue-t-il⁶⁹⁹. Par ailleurs, la perspective linguistique de la référentialité est inextricablement articulée à la problématique poétique de la présence des choses par le biais de la nomination. En substance, le prisme réflexif se déplie ainsi par décalages lorsque l'auteur évoque le « soupçon » attendant aux mots, à savoir :

[...] s'ils ont pouvoir de vibrer en écho avec la réalité présente, concrète, de coïncider avec les choses, de les faire surgir en les nommant [...] ⁷⁰⁰

Selon le développement phrastique, l'interrogation porte, successivement et tout à la fois, sur trois angles majeurs, d'abord sur le pouvoir de résonance du mot dans l'expérience poétique du monde, puis sur la relation référentielle, et enfin sur la possibilité de susciter la présence des choses dans le poème. Ces trois perspectives n'en font qu'une aux yeux de l'auteur dans la mesure où il envisage le « travail vivant de la poésie » (selon les mots de J. Thélot) : le travail poétique et poétique répondent à un unique enjeu, le reliement, l'accordement, l'ajustement au monde, en dépit de la séparation. En définitive, la séparation est peut être elle-même un jeu de miroitement qui, pour tout homme, tout poète ou tout lecteur, recouvrirait une double illusion, celle consistant à penser que nous sommes proches des choses, et celle qui reposerait sur l'idée que nous sommes « tenus à l'écart par l'écran de mots inhabités, vides⁷⁰¹ ». Conséquemment, le renversement poétique opère entre ces différents pôles, et prétend moins résoudre l'écart entre mots et choses que trouver une autre manière d'habiter les mots, d'une part en amont de l'écriture, et d'autre part durant le processus d'écriture. Le décalage et l'affinité avec le questionnement de P. Jaccottet sont notables : le poète neuchâtelois se demande comment il peut investir, ou être investi, par les mots quand le poète de Grignan se dit qu'il y a peut-être « une autre façon » de « nommer » qui « abat le mur de la distance, supprime la séparation, ou du moins la change en une autre espèce de séparation⁷⁰² ». Pierre Chappuis parie plutôt sur les effets d'un miroitement insondable entre choses et mots quand P. Jaccottet espère parfois « rendre » aux mots leur « transparence »⁷⁰³.

Le vœu de renversement entre l'absence, le manque, la « carence » des choses et leur présence au cœur des mots est absolument constitutif de la poésie selon l'auteur⁷⁰⁴, que ce

⁶⁹⁹ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 112.

⁷⁰⁰ *Ibidem*, p. 106.

⁷⁰¹ *Ibidem*, p. 107.

⁷⁰² Jaccottet, Philippe, *Œuvres*, *op.cit.*, *Observations* (1951-1956), p. 63.

⁷⁰³ *Ibidem*, p. 63.

⁷⁰⁴ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 117.

renversement heureux soit, dans la pratique, présenté comme douteux ou indéniable⁷⁰⁵. En effet, le poète pense que « l'épaisseur » des mots peut « rendre présents » – c'est-à-dire rappeler, faire remonter à la surface – certains sentiments⁷⁰⁶ et certaines choses, même si ceux-là ne sont pas identiques à ce qui prévalait en amont du poème. En effet, le travail dans la matière poétique infléchit nécessairement les relations qui existaient entre mots, choses et sentiment⁷⁰⁷. Même « par la négative », les choses dont la présence manque confèreraient néanmoins aux mots une tension, une charge⁷⁰⁸, voire une « ombre⁷⁰⁹ ». Si les mots ne posent pas les choses en présence, la nomination en déploie « l'image⁷¹⁰ », renvoyant aux souvenirs et aux expériences⁷¹¹ concrètes qui leur sont associés. De l'épaisseur même des mots, en cause leur texture physique mais aussi leur pouvoir suggestif, il émanerait quelque chose comme une « saveur⁷¹² » rappelant la « sève même des choses⁷¹³ », ou tout au moins une stimulation qui porterait de nouveau vers elles. Par ailleurs, ce sont les interactions entre les mots dans le cours textuel ou phrastique, ce sont leurs « relations⁷¹⁴ », leur « émulation⁷¹⁵ », leurs réfractions qui font contrepoint aux manques pesant sur chacun d'eux isolément. Les rapports entre les mots et, corollairement, leurs reliements aux choses, s'en trouvent renouvelés, réinventés, voire suscités⁷¹⁶. Par ce dernier terme, l'auteur renvoie moins à l'espoir d'un divin « pouvoir

⁷⁰⁵ Dans *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 75, Pierre Chappuis cite Reverdy, laissant entendre que le mot peut magiquement susciter la chose (« *Voilà la véritable magie des mots, ils ne sont rien en eux-mêmes, absolument rien mais ils suscitent la chose avec tant d'intensité qu'ils la transfigurent et la récréent revêtue d'une éblouissante beauté* »). Dans le dernier recueil en date (*Battre le briquet précédé de Ligatures*), les réflexions sont beaucoup plus ambiguës. Le renversement est attesté par l'auteur qui pose l'idée que les mots « tirent force » d'expression du sens « qui leur est refusé » (*Ibidem*, p. 143). En revanche (dans le premier paragraphe de la page 116), le doute est manifeste.

⁷⁰⁶ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 116.

⁷⁰⁷ L'idée est directement formulée dans la note « *Le sentiment de la beauté* » (*La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 146) : « l'émotion qui vient des mots et que les mots du poème (pas n'importe quel poème) libèrent s'infléchit à son gré ».

⁷⁰⁸ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 35 : « Par la négative même, pouvoir peut-être est à trouver dans le manque dont – cela se peut-il ? – les mots seraient chargés, qui absolument *veulent dire* malgré la fragilité, l'extrême fragilité des passerelles qui les lient, si elles les lient, aux choses. ».

⁷⁰⁹ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « La proie pour l'ombre », p. 102. Se demandant ce que les mots « auront sauvé », « capté », l'auteur se réfère à une citation de Stendhal pour penser que les mots enveloppent l'« ombre » des choses à défaut de leur réalité.

⁷¹⁰ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 116 : « Si, dans le miroir du poème, ce qui se découvre, ce ne sont pas les choses elles-mêmes, du moins leur image y règne-t-elle, prégnante absolument ».

⁷¹¹ *Muettes émergences, proses*, *op.cit.*, pp. 193-194. « [S]elon leur être propre et leurs affinités », les mots sont « chargés » de « l'expérience immédiate des choses ». L'ambiguïté est là encore privilégiée par le poète qui nuance d'une pointe de désir (« croyons-le ») l'assertion.

⁷¹² *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « Le goût des mots », p. 59. Pour le poète, la « saveur » des mots est indispensable pour « participer » de l'intimité des choses et du poème.

⁷¹³ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 97. Pierre Chappuis se rapproche de Joseph Joubert, « tenté » de considérer le « foyer vivant » du mot comme « nourri de la sève même des choses ».

⁷¹⁴ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Les choses », p. 122.

⁷¹⁵ *Battre le briquet précédé de Ligatures*. *Ibidem*, p. 117.

⁷¹⁶ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Les choses », p. 123 : les mots « réinventent » les choses, « en rajeunissent l'approche, ils les suscitent ». Le propos est tout juste esquissé dans *Battre le briquet précédé de Ligatures*.

de révélation⁷¹⁷ » qu'à l'idée que les mots éveillent et sollicitent autrement les choses et les expériences concrètes qui leur sont associées⁷¹⁸. Le problème de la référentialité et de la singularité de la chose à désigner est comme supplanté par la mise en jeu d'un « réseau innombrable de "relations mal déchiffrables"⁷¹⁹ » (P. Chappuis citant J. Tortel). Sur ce point, l'approche du poète neuchâtelois n'est pas très éloignée de celle de M. Blanchot considérant dans *La part du feu* que si dans le langage courant le mot supplante la chose, le langage littéraire fait sentir les choses dans la profondeur, dans la « lumineuse opacité » des mots⁷²⁰.

En dépit des incertitudes quant au renversement favorable de la distance entre les mots et les choses, le poète pose comme indéniable le fait que seuls les mots permettent de prendre part aux choses⁷²¹ parce qu'ils sont au moins une « invitation à rejoindre ce qui demeurera malgré tout à distance⁷²² ». Les doutes et remises en question ne contrarient pas de manière fondamentale le « pacte de confiance⁷²³ », l'affaire amoureuse (« *love affair*⁷²⁴ ») entre l'auteur et les mots. Jamais le poète ne se déprend de l'exigence de « serrer le réel de près », « au cœur des mots, [en] cherchant leur point de convergence », c'est-à-dire leur commune et « obscure origine » au « plus profond de soi⁷²⁵ ». Partant, l'objectif est de préciser quel type de travail implique la matière des mots.

3.2. *Le travail sur les mots*

Le travail poétique vise un renversement à partir duquel les mots pourront « tire[r] force » de « cela même qui leur est refusé »⁷²⁶. La difficulté ne tient pas tant au défaut de présence de telle ou telle chose singulière et nommée dans la parole, qu'à la ressaisie

Ibidem, p. 112 : « Comme si, par-dessus les règles qui fixent l'usage de la langue, les mots désendigués étaient – fraîcheur ! renouveau ! – libres de s'associer à leur gré, telles des personnes ».

⁷¹⁷ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*. *Ibidem*, p. 107.

⁷¹⁸ Dans *La poésie et son autre : Essai sur la modernité* (*op.cit.*, Chapitre 6 « L'étranger dans la langue », p. 102), J.-E. Jackson suppose un enjeu correspondant, mais au sujet de l'écriture d'André du Bouchet. Mobilisant l'envers des mots, c'est-à-dire sollicitant les mots « au-delà de leur signification voire contre elle », le poète ferait surgir une parole autre, libre, permettant une « rencontre renouvelée » avec la réalité. Le style des deux poètes n'est pas comparable mais leurs visées le sont davantage.

⁷¹⁹ *Le Lyrisme de la réalité*, *op.cit.*, p. 25 : « Par Relations, selon le prière d'insérer du livre intitulé ainsi, Jean Tortel entendait qu'entre la réalité [...] et le langage en charge de le dire, un réseau innombrable [...] ».

⁷²⁰ Blanchot, Maurice, *La part du feu*. Paris : Gallimard, 1980, p. 82. Cité (et analysé) par Anna Élisabeth Schulte Nordholt dans *Maurice Blanchot. L'écriture comme expérience du dehors*. Genève : Librairie Droz, 1995, pp. 28-29.

⁷²¹ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 31 : « s'il nous est donné de prendre part, c'est grâce aux mots eux-mêmes ».

⁷²² *Ibidem*, p. 44.

⁷²³ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 106. (Au sujet de C.-F. Ramuz).

⁷²⁴ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 116.

⁷²⁵ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 120.

⁷²⁶ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 143.

textuelle d'une expérience globale, à la fois paysagère et verbale⁷²⁷, et qu'à la possibilité d'embrasser le « réseau innombrable de "relations mal déchiffrables" ⁷²⁸ » mis en jeu dans le travail d'écriture. De là résultent deux traits principaux et corollaires : comme « [l]a poésie ne consiste pas seulement à nommer.⁷²⁹ » (R. Juarroz), le travail sur les frottements entre les mots, sur leurs potentiels de résonances sémantiques, phonétiques, devient absolument fondamental.

Contrairement à R. Juarroz, Pierre Chappuis ne considère pas qu'il faille « transcender⁷³⁰ » la parole comme dénomination des choses mais il réagit manifestement à la volonté de recouvrir, de convoquer, une chose par un mot qui lui serait étroitement adéquat. Il aspire à un autre type justesse, celui de la résonance intérieure :

non le mot propre – en aucune manière, simple étiquetage, un mot pour chaque chose – mais celui dont la vibration sera la mieux ajustée non tant à la chose elle-même qu'à l'écho qu'elle éveille en nous [...] ⁷³¹

La perspective du poète rejoint l'approche phénoménologique de Mikel Dufrenne, posant que :

la ressemblance n'est pas entre le mot et la chose mais entre ce que suscite en nous le mot et ce que susciterait la chose ; [...] Le mot est expressif lorsqu'il nous accorde à ce qu'il désigne, lorsqu'en sonnant il nous fait résonner comme nous résonnerions à l'objet, avant de le connaître précisément selon un aspect déterminé. ⁷³²

De fait, nous avons pu observer en seconde partie⁷³³ le travail du poète, parvenant à désigner des états de choses, à pointer une ou plusieurs références dans le monde sans pour autant nommer et distinguer les choses en question. Tel est l'exemple (non singulier) du poème « *Provisoirement*⁷³⁴ » qui évoque un déploiement chromatique sans jamais nommer la lumière, celle-ci n'ayant pas à « être désignée nommément (bien au contraire)⁷³⁵ » pour susciter l'impression d'une immersion au cœur d'une étendue labile tout entière soumise à un mouvement d'expansion incertain. La nomination est encore troublée par l'absence de

⁷²⁷ L'événement de monde ôte d'abord la parole, défie les mots mais suscite néanmoins le besoin et le désir du poème ou bien il naît rétrospectivement du travail poétique (nous renvoyons sur ce point aux analyses concernant la part manquante de l'immédiat).

⁷²⁸ *Le Lyrisme de la réalité, op.cit.*, p. 25 : « Par Relations, selon le prière d'insérer du livre intitulé ainsi, Jean Tortel entendait qu'entre la réalité [...] et le langage en charge de le dire, un réseau innombrable [...] ».

⁷²⁹ Juarroz, Roberto, *Poésie et création, op.cit.*, p. 168 : « Nous pourrions enfin rappeler la nécessité de transcender la parole comme dénomination, comme désignation des choses. La poésie ne consiste pas seulement à nommer. ».

⁷³⁰ *Ibidem.*

⁷³¹ Pierre Chappuis, *Le Biais des mots, op.cit.*, « Réaliser des sensations », pp. 73-75.

⁷³² Dufrenne, Mikel, *Le Poétique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1936, p. 31.

⁷³³ En particulier dans *Le poème trouve prise en pointant dans le vide, dans l'indéterminé*, cf. *supra*, p.286 sqq.

⁷³⁴ *D'un pas suspendu, op.cit.*, p. 19. Poème évoqué au sujet des pronoms représentants, pages 284 et 291.

⁷³⁵ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 54.

détermination (et donc d'actualisation) de certains substantifs, par la dénégation⁷³⁶, par les glissements paronymiques⁷³⁷, et plus largement encore, par les procédés d'adjonction par juxtaposition. À ces procédés s'adjoignent également la part notable des substantifs qui dénotent un processus, ainsi que l'importance accordée aux infinitifs et aux participes qui sont déliés ou privés de leur support agentif⁷³⁸. Le travail de l'auteur ne relève pas du principe de suggestion symboliste, mais d'une poétique de la résonance, d'un travail oblique sur les relations, les frottements entre les mots, de façon que les choses nommées ne se figent pas plus dans le texte que dans la réalité.

À partir de l'unité textuelle suivante, expliquons comment le travail de mise en tension par résonance et par « émulation⁷³⁹ » entre les mots confère à la matière poétique une épaisseur propre à renouveler l'approche des choses :

Nuages, nuées, nues – « À la nue accablante tue » ; « La tête sur son bras et le bras sur la nue » - et mille autres nuances, à proprement parler, pour lesquelles nous manquons de mots, toujours renouvelés, ô mémoire ! et ressemblantes. Brumes et brouillards ; volutes, replis, vergers vagabonds ou ballots souvent plus gris que blancs et – nuages, voyages – promenés cahin-caha sur les routes. « J'aime les nuages...les nuages qui passent... là-bas...là-bas...les merveilleux nuages... »⁷⁴⁰

Entre les trois premiers termes, le glissement témoigne de manière flagrante de ce que le poète travaille à dégager la saveur des mots⁷⁴¹, à mettre en valeur leurs qualités phonétiques, graphiques et leurs richesses sémantiques⁷⁴². La dénomination, la désignation concrètes des choses du monde ne sont pas éludées mais abordées de manière oblique : les interactions entre les mots « command[ent] le sens au lieu d'être soumis[es] à son joug⁷⁴³ ». La juxtaposition des substantifs, de plus en plus brefs, orchestre un décalage de registre de langue (le dernier étant sans conteste plus *littéraire*), et s'ajuste à la labilité du ciel. Celui-ci serait d'abord couvert, puis parcouru de petits nuages (le pluriel suggère peut-être aussi des petits points, de la taille d'oiseaux, voire d'insectes), et enfin, de manière surprenante, les nues,

⁷³⁶ Mentionnons les dénégations dans l'ensemble strophique suivant : « Poussière, non, / pas plus que grêle / ou neige. » du poème « *cerisier en avril* » dans *Pleines marges, op.cit.*, « *cerisier en avril* », p. 44.

⁷³⁷ Rappelons l'exemple de ce vers initial pointant sur la ligne de crête une présence arboricole dont l'incertitude résonne : « Hêtres, alisiers peut-être » (*Entailles, op.cit.*, p. 25. L'allusion est brève mais le poème est familier, il a été évoqué aux pages (*Ponctuation arborescente* p. 131) et (dans *La poétique de l'« hésiter sûr »* p. 375).

⁷³⁸ Ce qui correspond au titre *Prédications adossées à l'indéterminé* (en 2.1.1.1.).

⁷³⁹ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures, op.cit.*, p. 117. Pierre Chappuis se représente les « travaux d'approche » entre les mots par analogie avec ceux qui existent entre les individus (*Ibidem*, p. 110), en termes d'« affinités », d'« attirances réciproques » (*Ibidem*, p. 108).

⁷⁴⁰ *Un Cahier de nuages, op.cit.*, p. 13.

⁷⁴¹ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures, op.cit.*, p. 108 « comptent avant tout les qualités physiques des mots, leurs affinités, leurs attirances réciproques ».

⁷⁴² Dans la prose « *Le grain de la lumière* » (*Muettes émergences, proses, op.cit.*, pp. 74-75), l'auteur renoue avec une approche comparable. Mettant en évidence les nuances qui incessamment renouvellent l'étendue, il pose la juxtaposition suivante : « Nuages, nues, nuances saisies d'heure en heure [...] ».

⁷⁴³ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures. Ibidem*, p. 135 : les mots sont « en quelque sorte laissés à eux-mêmes commandant le sens au lieu d'être soumis à son joug ».

l'étendue céleste est toute de nudité, déshabillée de ses atours, poétiquement érotisée car vue par le prisme d'un vers de Mallarmé puis de La Fontaine (le traducteur John Taylor a éclairci nombre des références littéraires du recueil⁷⁴⁴). Au cœur des mots et de leurs interactions de sens, des « nuances » prennent vie et sont présentées, de manière hyperbolique, comme infiniment moins riches que celles existant en réalité dans le ciel. Le jeu d'échos entre les mots est d'emblée promis à d'autres résonances lexicales et à d'autres modulations paysagères. De fait, la nébuleuse des nuages se disperse, et s'accolle à la terre, sous formes vaporeuses (la nudité se voile d'arabesques grisâtres) et retentissantes (« **Brumes** », « **brouillards** » puis « **ballots** »). Au déploiement, à l'évanescence céleste du début est supplanté un affleurement plus heurté, sollicitant un voyage, voire une promenade plus familière, dans un registre « cahin-caha ». Mais, ce serait oublier le dernier rebond suscité par les résonances baudelairiennes. En définitive, les glissements lexicaux qui opèrent de manières paronymiques et synonymiques, renvoient à l'épaisseur des mots et des choses de la réalité, soulignant bien moins l'idée que les mots manquent (en dépit de l'affirmation du locuteur) que le caractère presque inextinguible⁷⁴⁵ de ce type de travail de mise en tension, de mise en résonance des mots. Pierre Chappuis parvient ainsi à suggérer que « les mots et les relations entre les mots ont l'ampleur et la densité de la variété des choses⁷⁴⁶ » (Y. Bonnefoy).

3.3. *L'intention auctoriale*

La difficulté d'asseoir les choix opérés durant l'écriture sur des règles objectivables conduit à ce point aveugle du lyrisme, à cette « source d'ombre au cœur de l'ombre » : la « nécessité intérieure »⁷⁴⁷, que recoupe parfois le « devoir de poésie⁷⁴⁸ ». Le travail de la

⁷⁴⁴ Dans le très bel ouvrage suivant, J. Taylor met en regard la traduction du *Cahier* et son œuvre répondant à celle de Pierre Chappuis, tout au moins par son titre : Chappuis, Pierre, *A notebook of clouds* / Taylor, John, *A notebook of ridges*. Les Brouzils : Odd Volumes of The Fortnightly Review, 2019.

⁷⁴⁵ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 66 : « Leurs [les mots] relations, elles-mêmes riches d'échos, de réurgences implicites demeurent insondables (l'insaisissable encore), inépuisables ». La même idée est reprise dans « Le mouvement de l'eau » du livre *La Rumeur de toutes choses* (*op.cit.*, p. 122 : « des liens harmoniques seraient toujours à découvrir. »).

⁷⁴⁶ Bonnefoy, Yves, « Du Haïku » (Préface), *Haïkus. Anthologie*. Paris : Fayard, Points poésie, 1978, p. 15. Yves Bonnefoy parle de la « terre japonaise » de manière métonymique pour évoquer ce qu'il estime être la force du haïku.

⁷⁴⁷ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 70 (pour les deux citations). Quant à l'expression de « nécessité intérieure », elle figurait déjà dans la note « *Démenti* » dans *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 107 : « ne rien écrire qui ne réponde à une nécessité intérieure ».

⁷⁴⁸ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, « *Avant tout* », p. 40 : « Ce qui actif ou en veilleuse, demeure logé en moi, refuse à ses heures de me laisser en paix, me talonne pour ensuite, sans crier gare, me planter là en plein manque quand je ne me porte pas à sa rencontre comme on se force à un devoir, ai-je raison – fièvre plutôt que ferveur peut-être – de lui donner le nom de poésie ? désignant quoi que les mots (les miens, ceux d'autrui) contiennent ou seulement suscitent ? qu'ils auraient à délivrer ? à capter ? »

matière poétique engage un corps à corps avec les mots⁷⁴⁹, et cette lutte suscite à la fois « plaisir et tourment⁷⁵⁰ ». De cette part « obscur[e], impondérable autant que nécessaire⁷⁵¹ » de l'expérience poétique dépend étroitement la légitimité du poème lyrique. Pierre Chappuis se figure tantôt tâtonnant dans le noir⁷⁵², tantôt essayant les mots comme des « sondes aveugles⁷⁵³ ». Dans *Battre le briquet*, c'est l'ambivalence de la métaphore du « parasitisme⁷⁵⁴ » qui est convoquée pour penser un travail éprouvant sur les mots : il se ferait soit au détriment de l'auto-déploiement du texte, soit au détriment de la santé de l'auteur, travaillé par le poids de l'insu. Mais, en substance, plus l'auteur souligne le manque de clarté du travail poétique, plus il atteste de son intuition que les mots, à la surface du poème, ouvrent par réfraction sur la puissance agissante de l'insu⁷⁵⁵.

En exhibant les limites de l'intention auctoriale, le poète pose le problème de la légitimité lyrique. Parce que sa poétique ne repose pas plus sur la confiance en la transparence des mots, du monde et de soi que sur l'idée d'une authenticité de l'inconscient, Pierre Chappuis cherche à réconcilier la nécessité et le hasard, l'inspiration et le travail, l'abandon aux mots et l'impératif de « répondre » du choix de chaque mot⁷⁵⁶. De ces lignes de tensions procèdent certaines inflexions entre les livres. Dans les premiers livres de notes, l'auteur fait la part belle au « coup de chance⁷⁵⁷ » ; dans *Battre le briquet*, il explique de façon plus complexe et ambivalente que la « maîtrise de la langue » et la « vigilance » n'empêchent pas d'avoir à « lâcher la proie pour l'ombre⁷⁵⁸ », ou bien encore, il considère qu'un livre « s'élabore selon sa propre nécessité », à condition toutefois que son auteur ne compte pas ses « efforts »⁷⁵⁹. Ainsi sont déclinées, sur divers plans, les tensions entre le hasard et la nécessité. Leur articulation ne se réalise qu'au terme du travail dans la matière poétique, quand l'auteur reconnaît que « quelque chose a trouvé ces mots⁷⁶⁰ », quand il découvre *in fine* l'intention qui

⁷⁴⁹ *Le Biais des mots*, *op.cit.* : Le terme de « lutte » apparaît aux pages 70 et 79.

⁷⁵⁰ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 116.

⁷⁵¹ *Muettes émergences, proses*, *op.cit.*, « Des parenthèses de soleil et de vent », p. 125.

⁷⁵² Dans *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 79.

⁷⁵³ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 55.

⁷⁵⁴ Titre de la note, d'où l'italique, dans *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 30.

⁷⁵⁵ Dans *La Rumeur de toutes choses* (*Ibidem*, p. 32), Pierre Chappuis fait référence à Nerval, pointant « La part obscure – en nous comme dans les mots – qui nous échappe et où "le moi sous une autre forme continue l'œuvre de l'existence" » ; dans *Battre le briquet* précédé de *Ligatures. Ibidem*, p. 163, il est question de « l'influence d'une force maligne » qui conduit « à [s]on insu » le poète dans son travail.

⁷⁵⁶ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 78.

⁷⁵⁷ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Hasard » p. 94. Le terme revient aussi dans *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 79 : « Point d'autre vérité pourtant que celle ainsi débusquée, toujours par chance. ».

⁷⁵⁸ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, pp. 158-159.

⁷⁵⁹ *Ibidem*, p. 33.

⁷⁶⁰ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Orgueil », p. 48.

l'a conduit à son insu⁷⁶¹. La labilité, l'ambiguïté de l'approche du poète tiennent à un tiraillement entre un lyrisme fondé sur la sincérité de l'expression et un lyrisme conçu comme une manière de « *signer la vie* » (P. Chappuis citant J. Dupin⁷⁶²), de recueillir les choses en se laissant impressionner par elles. Le poète neuchâtelois serait comme travaillé entre ce que N. Manning désigne comme une « sincérité expressive », et une « sincérité perceptive » fondée sur l'idée que le travail poétique fait naître un rapport d'ouverture et de participation au monde⁷⁶³. De fait, tout travaille en l'auteur quand celui-ci travaille au poème :

croyant chercher seulement des mots, [explique Pierre Chappuis] en réalité nous sommes engagés dans une exploration plus vaste où, par le biais de la mémoire, notre être, notre participation à ce qui nous entoure sont en jeu [...] ⁷⁶⁴

Afin de penser la complexité de l'expérience d'écriture, le poète semble s'approprier et infléchir la distinction proposée par Lévinas entre le *Dire* et le *Dit*⁷⁶⁵. Le philosophe oppose le Dit et le Dire, situe le Dire en deçà du langage, au plus proche d'une « fulgurance de la signification non substantielle⁷⁶⁶ ». Tandis que le philosophe considère que le Dit ne peut que « trahir le Dire qui cependant l'inspire⁷⁶⁷ », le poète reconnaît, découvre leur adéquation mais de façon rétrospective, au terme du travail poétique. Le changement de plan est donc double. Le Dire de Lévinas ne peut être pensé qu'à l'instant fulgurant de la rencontre entre le monde, lorsque s'éveille l'envie de dire tandis que Pierre Chappuis pense aussi à des relations à distance dans le temps : le travail des mots suscitant par contrecoup ce qui n'avait pas nécessairement été reconnu comme une ouverture poétique au monde. Telle est la perspective que nous avons étayée au sujet de la part manquante de l'immédiat, c'est pourquoi nous comprenons plutôt cette reconnaissance « après coup⁷⁶⁸ » comme une intentionnalité qui se travaille souterrainement dans la matière poétique et dans l'insu*, pour se découvrir finalement comme une intention cohérente. À cet égard, relisons la toute fin de la prose « *Des parenthèses de soleil et de vent* ». Après avoir évoqué le caractère fondamental mais « impondérable » du travail des mots, et plus précisément de leur disposition dans l'énoncé, Pierre Chappuis ajoute :

⁷⁶¹ *Le Biais des mots*, op.cit., II, « *Source d'ombre* », pp. 69-70 et p. 121.

⁷⁶² *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, op.cit., p. 55. Pierre Chappuis explique comment il entend la formule de Jacques Dupin : « entendons simplement prendre à son compte ce qui vient d'ailleurs ».

⁷⁶³ Manning, Nicholas, *Rhétorique de la sincérité. La poésie moderne en quête d'un langage vrai*, op.cit., III, 1.3 (titre), p. 308 : « La sincérité perceptive comme manière d'être au monde : quelques précisions conceptuelles. ».

⁷⁶⁴ *Le Lyrisme de la réalité*, op.cit., p. 22.

⁷⁶⁵ Dans *Le Biais des mots* (Paris : José Corti, 1999), le poète renvoie à Lévinas à la page 67 et à quelques pages d'écart (pages 69-70) il fait état de l'écart entre ce qu'il a « dans l'esprit » et ce que les mots diront « *en [s]on nom* », et qu'il reconnaîtra après coup comme étant « ce qu'[il] voulais[t] dire. ».

⁷⁶⁶ Calin, Rodolphe, Sebbah, François-David, *Le vocabulaire de Lévinas*. Paris : Ellipses, 2002, p. 15.

⁷⁶⁷ *Ibidem*, p. 17.

⁷⁶⁸ *Le Biais des mots*, op.cit., II, « *Source d'ombre* », pp. 69-70 et p. 121.

En tout cela, le sens demeure sans emprise, à moins qu'il agisse en sous-œuvre, traîtreusement, avant un ralliement de dernière heure.⁷⁶⁹

La sincérité qui se joue à même le travail de (et dans) la matière poétique, serait donc bien poétique au sens où le poète s'engage dans l'écriture de telle manière qu'il se prête entièrement à l'ouverture, à la mise en jeu d'un sens qui ne répond pas à la téléologie de l'intention auctoriale. Mais, par la négative, le non-vouloir-dire-que travaille, dans la matière obscure des mots, à l'émergence du sens du poème. En réalité, nous ne faisons que paraphraser la nécessité, telle qu'envisagée par G. Deleuze lorsqu'il commente l'impuissance du narrateur proustien à entreprendre l'œuvre annoncée :

Un travail entrepris par l'effort de la volonté n'est rien ; en littérature, il ne peut mener qu'à ces vérités de l'intelligence auxquelles manque la griffe de la nécessité.⁷⁷⁰

La matière poétique n'est pas une texture statique mais une matière vive, dont le travail est d'ordre synaptique entre des temporalités multiples : entre ces pôles que sont les mots, les choses de la réalité, le sens, et les sens, et entre les polarités de l'insu et de l'ipséité.

La problématique de l'intention auctoriale mène à reconsidérer la valeur accordée au travail de la matière poétique et, corrélativement, au poème. L'articulation entre un projet et sa maîtrise rhétorique n'étant pas le ressort principal à l'aune duquel le poète romand travaille et évalue la réussite et la force de son texte, la tentation est grande pour lui d'entrevoir dans la spontanéité un critère de jugement. Un tel questionnement sur la valeur du poème émerge explicitement et ce dès le premier recueil de notes, *La Preuve par le vide*, dans deux des notes intitulées « *Vital*⁷⁷¹ ». Pierre Chappuis pose le paradoxe en ces termes : chaque poème engage une évidente « nécessité » mais dont l'auteur lui-même ne peut pas « *au fond* » « rendre compte ». Les directions qui sous-tendent le travail de l'auteur dans la matière des mots, c'est-à-dire les exigences aussi bien que les difficultés, les ajustements et les corrections seraient peu explicables, mais encore, elles obéissent aux « dispositions momentanées » qui affectent le poète et lui laissent penser que « les mots portent ou ne portent pas ». Enfin, à ces incertitudes s'ajoute le fait que le lecteur lui-même sera également affecté par des « dispositions momentanées », accordées, ou opposées à celle de l'auteur. Aussi, dans la note suivante, Pierre Chappuis revient-il sur le seul critère à partir duquel un auteur peut s'assurer quant à la valeur qu'il accorde lui-même à son propre texte : le « transport » avec lequel il l'a travaillé. C'est donc en toute lucidité que Pierre Chappuis revient à l'émotion, seul

⁷⁶⁹ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 125.

⁷⁷⁰ Deleuze, Gilles, *Proust et les signes. Huitième édition*. Paris : Presses Universitaires de France, 1993, p. 30.

⁷⁷¹ *La Preuve par le vide, op.cit.* Trois notes se suivent et sont ainsi titrées entre les pages 112 et 114. Nous citons pour partie les deux dernières notes, aux pages 113 et 114. Le choix de l'italique revient au poète.

« appui en soi⁷⁷² », et qui, faute de critère objectif, dit quelque chose d'un attachement aux mots et aux expériences qu'ils recouvrent. Il note par ailleurs qu'il a peiné à se défaire totalement de cette préséance accordée au surgissement spontané des mots, non pas tant en termes d'appréciation littéraire qu'en termes affectifs. Quelques notes font directement référence à cette « puissance étrange⁷⁷³ » qui parfois fait jaillir⁷⁷⁴ les mots, et qui fut aux yeux de l'auteur un signe de vérité poétique⁷⁷⁵, de vigueur, et qui implique encore aujourd'hui l'intuition d'une étroite proximité avec le monde⁷⁷⁶. Dans *Battre le briquet*, le surgissement soudain des mots du poème bref est préféré aux « réglages » de la prose. Parfaitement conscient de ce biais affectif, Pierre Chappuis s'interroge dans *Muettes émergences* sur l'adéquation possible entre la résonance que provoque en lui l'expérience relationnelle entre les mots et les choses, et ce que le lecteur ressentira lui-même ou appréciera comme étant des « réussite[s] verbale[s]⁷⁷⁷ ».

3.4. Une matière poétique qui (se) travaille

La difficulté de tirer au clair le fonctionnement de cette matière poétique, que le poète travaille autant qu'elle le travaille, offre la chance d'un renversement favorable. La mise en tension synaptique engagée dans (et par) la matière poétique est immaîtrisable, incontrôlable mais le tiraillement de l'indicible, proprement inhérent au vouloir-dire, se voit supplanté par le besoin de dire et par l'épreuve ambivalente du rapport aux mots.

Le versant propice de cette expérience est mis en évidence par le poète qui personnifie les mots, qui les présente comme les initiateurs de « travaux d'approches », et s'octroie un rôle secondaire de facilitateur d'ajustements⁷⁷⁸. La disponibilité auctoriale rend possible l'expérience synaptique et énigmatique de mise en relation entre les mots et les expériences

⁷⁷² *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, pp. 105-106 : « rien ni personne ne sera en mesure de cautionner la valeur, le bien-fondé d'une œuvre [...]. Reste donc à chercher appui en soi de son mieux, sans garantie. ».

⁷⁷³ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 114.

⁷⁷⁴ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 83 et « Jaillir » dans *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, pp. 44-45 : « D'un sentiment d'adhésion immédiate au monde jaillit – ou ne jaillit pas – le poème, bref, net, précis ainsi qu'un jet de salive. ».

⁷⁷⁵ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 83 : « Les premiers mots venus spontanément sous la plume, je les tins longtemps pour être seuls vrais avant que leur jaillissement même – dire pourquoi ! – devienne objet de méfiance. ».

⁷⁷⁶ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 44. Et aussi, « *Quant au poème...* » dans *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 129.

⁷⁷⁷ *Muettes émergences, proses*, *op.cit.*, p. 123.

⁷⁷⁸ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 110 et pp. 161-162 : les mots sont « pour une grande part laissés à eux-mêmes, soumis à notre vigilance mais y échappant sans cesse, tant selon leur propre mouvement que sous l'influence de poussées en nous plus ou moins étrangères à notre domination. ».

auxquelles ils renvoient⁷⁷⁹. Les mots se travaillent, dégagent une énergie cinétique, un influx auquel le poète choisit de se livrer ou de résister. Par ailleurs, plus ils sont notés dans l'immédiateté du vécu, jetés sur l'indispensable carnet, compagnon des excursions de l'auteur, plus les mots semblent se nourrir, se charger de proximité physique avec leur référent, et plus ils semblent dotés d'un pouvoir d'appel, d'un pouvoir évocatoire important, propres à engager « par bribes le poème à venir »⁷⁸⁰. Le poème « *(au petit matin)*⁷⁸¹ » témoigne de ce rapport synaptique entre les choses, les mots et l'allant dans l'étendue comme dans la langue :

La langue
toujours levée avant toi.

Plus haut. Plus loin.
Plus avant, aller.

Fraternellement
d'arbre en arbre
vent, mots, oiseaux chanteurs
à jamais non domestiqués.

La primauté accordée à la langue dans l'expérience poétique (les deux premiers vers) correspond à ce désir irrépressible (accusé par la structure anaphorique) de sonder les liens multiples qui articulent à distance les rapports affectifs entre les choses et les mots, en une langue qui serait celle des sens, plus que d'un sens « domestiqu[é] ». Le hiatus entre les choses est rendu sensible : les arbres ponctuent l'espace, ils sont séparés par un intervalle à franchir ; puis, la juxtaposition du septième vers ménage l'idée d'un désordre entre les choses, d'un tumulte entre les règnes végétal et animal, et l'élément du vent. Pour autant, l'adverbe « fraternellement » suppose que les choses entretiennent des relations bénéfiques, les arbres accueillent les oiseaux, le vent porte leurs chants, et les mots volettent librement pour les mettre en rapport. L'objectif est de suggérer que le goût de la langue éveille au monde, que les mots jaillissent spontanément à la vue des choses et qu'ils se mêlent visiblement à elles pour établir des résonances. Tel est d'ailleurs le propos explicité par l'auteur sur la quatrième de couverture du livre⁷⁸². Dans l'énumération, le substantif « mot » se place au cœur d'une liaison subjacente entre le « vent » et les « oiseaux » : les virgules creusent sur la page un manque d'articulation dicible entre les choses mais elles n'en supposent pas moins, de

⁷⁷⁹ *Le Biais des mots*, op.cit., p. 75, les mots sont « portés en avant, tirant la pensée au lieu de la suivre ».

⁷⁸⁰ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, op.cit, p159.

⁷⁸¹ *Comme un léger sommeil*, op.cit., p. 51.

⁷⁸² *Ibidem*, quatrième de couverture : « les mots devraient venir aux lèvres comme à la vue de certains mets. Mots [...] comme ressourcés, jaillissant ou c'est tout comme, et qui, par le jeu des relations établies entre eux, voudraient en toute discrétion faire place aux choses elles-mêmes, réveillant [...] de secrètes résonances intérieures. ».

manière paratactique, des reliements et des relations secrètes. Partant, l'allègement posé dans le premier vers concerne aussi bien le locuteur et son allocutaire.

La langue est, à double titre, un « *[p]rincipe actif*⁷⁸³ » pour le poète. Son fonctionnement interne suppose des associations et des décalages, que l'auteur peut mettre en jeu, et sur lesquels il peut prendre modèle. Dans cette même note, Pierre Chappuis explique comment l'ascension d'un sentier dans les vignes a suscité (dans le poème « *Chemin faisant*⁷⁸⁴ ») l'énoncé suivant :

Chemin : cheminée dont le conduit, au prix de deux ou trois coudes, se hisserait jusqu'au sommet du coteau.

La labilité de la matière poétique est ainsi faite que l'auteur renouvelle son approche du lieu en même temps qu'il renouvelle dans le poème une relation étymologique (l'influence de *camminus*, le chemin sur *caminata*, la cheminée) qui existait de manière souterraine dans la langue : l'éclaircissement des sources de la langue correspond au regain de la relation au lieu. Parallèlement, la prose intitulée « *Rime* » fait état des diverses incidences suggestives éveillées par la quasi-paronymie entre un nom de lieu, l'étang de Gruère, et le terme « bruyère », à partir duquel le poète, enfant, avait entrevu l'endroit : à la faveur d'une confusion enfantine, le rapport au lieu a pu renaître autrement⁷⁸⁵. Enfin, de manière singulière, c'est la confrontation entre le français et l'anglais qui fait entrer en résonance les matières de l'étendue et celles des langues :

Caillot grossi jusqu'à devenir montagne.

Attachés à la terre (en anglais *cloud*, proche de *clod*, "motte", d'un mot voulant dire à l'origine colline).
Montagnes voguent.

Instables terriens : de motte à caillot (*clot*), balle, ballot : balluchons de nomades⁷⁸⁶.

Les nuages bas frôlent la terre, non pas seulement dans l'étendue mais aussi par le biais des mots et des langues, dans le va-et-vient entre *cloud* et *clod*. La rotondité du nuage ou de la « motte » concerne aussi bien l'expansion de l'étendue que le déploiement du "*champ*" isotopique qui se déplie de « balle » à « balluchons » ; leur taille « grossi[t] » ou s'amointrit jusqu'à n'avoir plus que la dimension d'une « balle » ou d'une « motte », voire d'un petit « caillot ». Enfin, la matière nuageuse est vaporeuse et subtilise la compacité montagnaise ; à

⁷⁸³ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, p. 51. (Le titre de la note est inscrit en italique).

⁷⁸⁴ *Dans la foulée, op.cit.*, p. 108.

⁷⁸⁵ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, pp. 36-38. L'auteur précise (p. 37) : « Lieux, lieu [le glissement joue sur l'acception de localisation et d'origine] de naissance – si la poésie était à naître –, d'éveil prendrai-je plaisir à me dire bien plus tard (n'avons-nous pas réponse à donner de jour en jour à notre passé à la faveur d'heureuses, de fortuites alliances ?), reparcouru il y a peu. »

⁷⁸⁶ *Un Cahier de nuages, op.cit.*, p. 19.

la faveur des mots, elle se superpose à la texture de la paille (du « ballot ») ou du textile (« balluchon »). De glissements sémantiques en glissements sonores, se renouvellent les rapports miroitants entre les choses et les mots. La mobilité des nuages est en étroite corrélation avec la mobilité des mots dans la matière langagière, tant et si bien qu'il n'est plus possible de dire si la saveur du rapprochement entre le poète et les choses résulte des éclats miroitants de l'énoncé, ou les induit. En ce sens il s'agit bien d'habiter le monde en poète, d'investir la distance entre les mots et les choses par allées-et-venues : l'expression de matière poétique est adéquate et, somme toute, assez peu métaphorique.

Le second versant de ce travail de la matière poétique concerne le poème une fois qu'il est couché sur la page. Au travail conduit, autant que possible, par le poète répond celui du texte lui-même : le poème n'est jamais en repos et « continue de lancer des appels⁷⁸⁷ ». Mais, le travail du texte ne se tourne pas uniquement vers l'auteur. Dans *Ligatures*⁷⁸⁸, Pierre Chappuis établit un rapprochement entre ce « travail vivant » (J. Thélot) de la matière poétique et celui du bois que travaille un contenu fluide. L'approche métaphorique est dédoublée par une tension contrastante entre « *c u v e* » et « « *s e i l l e* » :

Façonnée, la matière dont ils sont issus n'en *travaille* pas moins selon ses propres lois, en dehors de toute volonté. L'eau qu'elle est censée contenir, essentielle à la vie au même titre que la langue, commence par s'échapper à la faveur des interstices qui disparaîtront lorsque le bois aura gonflé. Tel le *s e n s* que les mots tout à la fois retiennent et délivrent et de mieux en mieux, avec le temps, de relecture en relecture, abritent.

Ainsi présentées, les lois vitales de la matière poétique revêtent un caractère tout à fait ordinaire, physiquement explicable mais néanmoins complexe, voire inextricable. Selon deux étapes antinomiques, le « *s e n s* » de la matière poétique s'altère, d'abord par déperdition, puis par rétention et accroissement. L'autre paradoxe ressortit au fonctionnement même de cette matière qui obéit à ses propres règles, de manière apparemment autonome, mais nécessite néanmoins le concours enrichissant du lecteur (le poète aussi bien que son destinataire), comme si la matière devait d'abord, selon une perspective à court terme, se priver d'une part de sa propre vitalité pour absorber toujours davantage un surplus de sens apporté par les multiples lectures qui, sur le long terme, la nourrissent ; ou comme si les mots devaient se défaire du resserrement subjectif dont l'auteur les a marqués pour s'ouvrir à l'autre, le lecteur, et pour s'amender. L'analogie pourrait encore suggérer que le poète doit d'abord, dans le cours de l'écriture, accepter de se libérer d'une certaine dimension figée et réductrice du sens, qu'il doit faire sentir que quelque chose échappe aux « douves » disjointes du poème pour impliquer le lecteur. À un autre stade donné durant la genèse, il doit encore

⁷⁸⁷ *La Rumeur de toutes choses, op.cit*, p. 36.

⁷⁸⁸ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit*, p. 19.

décider, en confiance, de s'en remettre au pouvoir suggestif des mots, plutôt que rechercher une maîtrise, un enserrement strictement étouffant du sens des mots, car la vie du texte en dépend. La concrétude métaphorique est parfaitement représentative de la volonté de Pierre Chappuis de chercher à éclaircir les lois de l'expression poétique lyrique conçue comme matière, comme principe actif d'un renversement entre le resserrement textuel autour de la mise en jeu d'une expérience poétique du monde et des mots, et l'ouverture du poème au-delà de cette expérience unique.

Le « corps à corps inégal, à nu, avec une matière, les mots, qui résiste » engage l'auteur dans une démarche qui voue son « attention toute au cheminement »⁷⁸⁹. De même que « [l]es mots qui vont surgir savent de nous ce que nous ignorons⁷⁹⁰ » (Char), l'œuvre est pour Pierre Chappuis, toujours en avant⁷⁹¹ et se révèle *in fine*. Aussi la démarche poétique ne consiste ni en une « promenade plus ou moins laissée au hasard », ni en une « course effrénée », ni en un « parcours labyrinthique » : elle n'est pas « arrêté[e] d'avance »⁷⁹². Partant, tentons de définir, positivement, cette démarche.

I-4. « Le sens de la marche » (J. Dupin au sujet de P. Chappuis)

Au regard de l'œuvre de Pierre Chappuis, le « travail vivant de la poésie » (Thélot) a ceci de particulier que la démarche d'écriture n'est pas distincte de son revers kinesthésique, la marche. Le cheminement qui participe du déploiement de l'étendue spatio-temporelle⁷⁹³ intéresse le sens de l'œuvre, comme l'explique le titre de l'article que J. Dupin a consacré au poète neuchâtelois dans *La Revue de Belles-Lettres* en 1999⁷⁹⁴. En termes poét(h)iques, la démarche engage à la fois le sens d'une vie, le sens de la poésie et aussi le sens de l'œuvre. Ces dernières perspectives sous-tendent l'analyse de Jacques Sojcher dans l'essai qu'il consacre à *La démarche poétique*⁷⁹⁵ en 1976. Si l'ouvrage ne fait pas référence à l'œuvre de

⁷⁸⁹ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 157.

⁷⁹⁰ Char, René, *Œuvres complètes, op.cit., Chants de la Balandrane*, « *Ma feuille vineuse* », p. 534.

⁷⁹¹ *La Preuve par le vide, op.cit., « Devenir »*, p. 131 : « L'œuvre doit se construire selon une cohérence, certaine ou incertaine, d'abord inexistante, longtemps ou jusqu'au bout obscure. Toujours en avant de nous comme ensuite en avant du lecteur, elle ne peut être qu'une quête, un devenir ».

⁷⁹² *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 157.

⁷⁹³ Voir le passage sur les Motilités chiasmiques en l'étendue : le regard et la marche, p.135 *sqq.*

⁷⁹⁴ L'article est d'abord paru dans *La Revue de Belles-Lettres*, 1999, n° 3-4. Il a été plus récemment republié dans Dupin, Jacques, *M'introduire dans ton histoire, op.cit.*, « Le Sens de La Marche. Pierre Chappuis », pp. 148-150.

⁷⁹⁵ Sojcher, Jacques, *La Démarche poétique. Lieux et sens de la poésie contemporaine*. Paris : Union générale d'Éditions, 1976. Né à Bruxelles en 1939, l'auteur est philosophe et aussi poète.

Pierre Chappuis, l'approche du philosophe rejoint parfois très étroitement celle du poète. Le premier point commun repose sur l'idée que la démarche ressortit à un approfondissement de la parole et du monde⁷⁹⁶, fondé sur la « dépossession⁷⁹⁷ », sur la négation de la prétention au savoir, au sens et à la représentation⁷⁹⁸. La seconde affinité est que le philosophe inscrit l'idée de démarche dans un mouvement de renversement. La double mise en question du monde et du langage entraîne le poète dans un « renversement » sans fin entre séparation, impuissance poétique et affirmation de la possibilité même de la poésie⁷⁹⁹, de son cheminement passionné⁸⁰⁰ entre l'absence de réponse et le « déplacement »⁸⁰¹ de ce manque, reconduit vers un nouveau jour, vers une aurore toujours originale. Sylviane Dupuis⁸⁰² a d'ailleurs fait la preuve de l'importance de l'aube dans la poétique chappuisienne. Ces traits qui, selon J. Sojcher, définissent la démarche poétique sont autrement exprimés par le poète dans *La preuve par le vide*, le vide étant l'une des notions clés du renversement selon J. Sojcher⁸⁰³ :

Écrire, lire : recommencer toujours – et toujours autrement – par peur de rien saisir ? Par hantise, par peur du vide, multiplier les paravents.

Ne sauve, comme une fatalité (vain remède), que l'écart entre chaque poème, entre chaque mot, du coup (mais le pari n'est jamais gagné) gage de renouveau.⁸⁰⁴

Ainsi définie, la « démarche poétique » s'articule étroitement avec le concept de « structure d'horizon » posé par M. Collot⁸⁰⁵ : l'une de ses spécificités est d'être « dépassée par l'excès de ce qui se propose à elle⁸⁰⁶ », c'est-à-dire le monde, le sens, l'ouverture et le renouveau poétiques. Cet excès coïncide avec le désir d'ouverture au monde, désir toujours

⁷⁹⁶ *Ibidem*, p. 20. Faisant référence à Nietzsche, J. Sojcher figure le poète comme un navigateur glissant à la découverte « de la profondeur du monde ».

⁷⁹⁷ *Ibidem*, p. 34. L'auteur reprend les propos de Bonnefoy (*L'Improbable*. Paris : Mercure de France, 1971, p. 141) et note que la « poésie moderne » ressortit à « la conscience que "le seul acte réel est de se jeter hors de soi" et "d'approcher le plus qu'il se peut un monde de notre absence ».

⁷⁹⁸ *Ibidem*, p. 33. La négation du sens est double pour Sojcher. L'« absence de sens donné » ne doit pas être étouffée par les « normes humaines ». Par ailleurs, note l'auteur, « Préserver le cheminement, c'est ruiner toutes les vellétés de finalisme, d'eschatologie, briser les Tables de la loi, faire éclater l'ordonnance (divine ou rationnelle) d'un monde clos. ».

⁷⁹⁹ *Ibidem*, pages 36 et 37: « La poésie est une interrogation portée tout le long de l'existence, une tension vécue, jusqu'à l'extrême du possible, entre le moi et la nature, un désir de connaître, de nommer le monde qui résiste à la pensée, à la parole, à un décryptage, à une lecture et l'hostilité des objets jamais assez gagnés à la transparence d'un langage assez réunifiant. » ; « Ainsi la récompense d'une question portée jusqu'au bout est le savoir incertain que la précarité, le hasard, la finitude sont la possibilité même de la poésie. ».

⁸⁰⁰ *Ibidem*, p. 23. L'auteur parle de « course » passionnée. Le terme nous éloigne de la précédente citation de Pierre Chappuis quand l'idée d'ouverture domine. Pour ces raisons, le terme a été oublié.

⁸⁰¹ *Ibidem*, p. 37.

⁸⁰² Dupuis, Sylviane. « Pierre Chappuis: une poétique de l'entre-deux », in *Présences de Pierre Chappuis*, op.cit., pp. 27-51.

⁸⁰³ De fait, le vide recoupe l'idée que « le lieu d'où l'on parle n'a plus (de) lieu » (*La Démarche poétique*, op.cit., p. 12) et la notion d'évidence est pensée selon l'assertion d'E. Jabès, « Au cœur de l'évidence, il y a le vide » (*Ibidem*, p. 13). La formule chappuisienne « Évidence, évidemment » (*Muettes émergences, proses*, op.cit., p. 53) y fait peut-être allusion.

⁸⁰⁴ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Stérilité », p. 68.

⁸⁰⁵ Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op.cit.

⁸⁰⁶ *Ibidem*, p. 18.

renouvelé, tel que « [l]e terme du chemin est le chemin lui-même, si poursuivi.⁸⁰⁷ » (J. Laude). Dans les essais comme dans les poèmes, la démarche d'écriture se détermine extrêmement fréquemment « à partir de la projection corporelle dans la marche⁸⁰⁸ » (M. Cajal). Elle est le plus souvent configurée par l'allure du promeneur ou par les spécificités du chemin, que le sentier semble ouvrir une voie ou qu'il s'oblitére, qu'il soit aisément ou difficilement praticable. Le cheminement est la principale « figure expérientielle⁸⁰⁹ » (P. Ouellet) de la démarche poétique, et ce pour différentes raisons sur lesquelles il faut insister. D'abord, aux yeux de l'auteur, l'énergie sollicitée par le cheminement est en rapport direct avec la mise en tension des forces créatrices. Par ailleurs, le cheminement entraîne la figure poétique (auteur ou locuteur textuel) dans un allant vers le monde, le poème, la poésie, et dans l'existence, et cet allant est régulièrement présenté comme inexplicable autrement que par lui-même.

4.1. La marche et la mise en tension des forces créatrices

Précisons de prime abord le sens de l'articulation poétique entre le cheminement du monde et l'écriture. Dans l'essai intitulé *La poésie sauvera le monde*⁸¹⁰, J.-P. Siméon rappelle l'affirmation d'Hölderlin, « Nous cheminons vers le sens dans la mesure où nous habitons en poète sur la terre ». Afin d'ajuster le propos à la démarche de Pierre Chappuis, il nous faut subvertir quelque peu l'assertion du poète allemand, ou tout au moins sa traduction : le cheminement *fait sens* en lui-même, justement lorsqu'il se délivre de toute finalité saisissable. Habiter le monde n'est pas une fin, mais le processus même de mise en œuvre de la démarche poétique elle-même, dont « l'attention est toute au cheminement.⁸¹¹ ». Le sens de la démarche équivaut à une dynamique répercutant l'allant de vivre au-devant de soi. Parcourir le monde implique, rappelons-le, une démarche d'attention et de disponibilité qui est déjà, en elle-même, une « préoccupation d'écrire », et qui n'a « pas d'autre sens, d'autre mérite que d'instaurer une manière d'être.⁸¹² ». Le cheminement quotidien dans les lieux « les plus familiers » correspond à un « approfondissement », à un attachement : « (l'écriture est enracinement) », note l'auteur⁸¹³. Aussi bien que la mémoire, l'écriture est l'ouverture de

⁸⁰⁷ J. Laude, extrait d'une « Lecture » à la *Revue Parlée*, Centre G. Pompidou, 13 juin 1979. Cité par Michel Collot dans *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op.cit.*, p. 169.

⁸⁰⁸ Cajal, Manuel, « *Galets et clairsemées* », in *La Revue de Belles-Lettres*, n° 3-4, 1999, pp. 105-111, « Les projections dans le rêve et dans l'écriture se font à partir de la projection corporelle dans la marche ».

⁸⁰⁹ Terme emprunté à Pierre Ouellet dans *Poétique du regard : Littérature, perception, identité*, *op.cit.*, p. 30.

⁸¹⁰ Siméon, Jean-Pierre, *La poésie sauvera le monde*, *op.cit.*, p. 23.

⁸¹¹ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 157.

⁸¹² *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « Une manière d'être », p. 17.

⁸¹³ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « De jour en jour », p. 90.

« chemins vers le monde⁸¹⁴ » (B. Bonhomme) et ceux-ci ne reconduisent jamais à un « terme premier, originel⁸¹⁵ ». En outre, si l'insistance de la démarche dans les lieux familiers a trait au « vrai⁸¹⁶ », c'est que la réitération du cheminement creuse à la fois l'angoisse de la finitude (« nous ne sommes que de passage ») et le désir d'un affermissement, d'un ancrage. De fait, dans ces paysages familiers, les choses labiles ne trouvent-elles pas à renaître toujours autrement ? Le sentiment d'« intimité » pourrait bien suggérer qu'en dépit de l'absentement, qu'entre deux promenades, quelque chose de soi est resté, quelque chose de tenace qui n'a pourtant pas marqué l'étendue. La figure expérientielle du cheminement n'est peut-être pas, dans l'esprit de Pierre Chappuis, simplement relative aux hommes. En effet, dans la note intitulée « *Point d'ancrage* », le poète explique que « les choses se rattachent au paysage sans lui appartenir », qu'elles y « trouvent passage, plus ou moins éphémères »⁸¹⁷. Par exemple, la démarche d'enracinement est aussi le fait de la « tige de lierre » qui chemine « dans l'herbe »⁸¹⁸. Sauf que si les lianes de la plante qui courent sur le sol correspondent à ce « souci essentiel, vital », d'un reliement fondamental, le lierre ne tient qu'à un fil, et l'auteur rêve, et s'inquiète de ce qu'il se laisse si aisément « déraciner ». Cette angoisse témoigne de ce que la multiplication des parcours dans les lieux familiers vise à s'enraciner durablement, fortement dans la « réalité environnante » : la démarche poétique consiste à lutter, fragilement, contre un « *Lâcher prise*⁸¹⁹ » qui sourdement menace.

La marche dans l'étendue coïncide avec une démarche d'approfondissement du monde, si « la poésie se noue en plein air, exige de se mettre en route, de se jeter à travers champs⁸²⁰ », l'enjeu n'est pas de découvrir un motif à évoquer. La poétesse Claude Dourguin comprend ainsi la « structure d'horizon » (M. Collot) qui anime la démarche chappuisienne :

Car il s'agit bien pour le poète parcourant les bois, les vignes, la montagne de répondre à ce qui le somme, d'aller plus avant toujours, de reconduire une tension. L'imaginaire est devant nous. [...] Là-bas se rejoindrait l'être du monde et le plus profond de soi ?⁸²¹

La démarche paraît effectivement engager un désir de « rejoindre le monde lui-même au sein du monde », or c'est justement parce que ce cheminement se sait vain qu'il peut « se nourri[r] de lui-même⁸²² » (R. Barbaras) : sa seule butée est la mort du désir poétique. Expliquons ce point avant d'analyser la relation entre l'évocation du cheminement et celle de

⁸¹⁴ Bonhomme, Béatrice, *Mémoire et chemins vers le monde*. Colomars : Melis Éditions, 2008.

⁸¹⁵ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, op.cit, IX, Paysage et mémoire, p. 134.

⁸¹⁶ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit, « *De jour en jour* », p. 90.

⁸¹⁷ *Ibidem*, « *Point d'ancrage* », p. 75.

⁸¹⁸ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, op.cit, « *Lâcher prise* », pp. 58-59.

⁸¹⁹ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, op.cit, pp. 58-59.

⁸²⁰ *La Preuve par le vide*, op.cit., p. 110.

⁸²¹ Dourguin, Claude, « Pierre Chappuis sur le chemin », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 3-4, 1999, pp. 81-85.

⁸²² Barbaras, Renaud, *Métaphysique du sentiment*, op.cit., p. 148.

l'approfondissement du monde. La régénération du lien entre le promeneur et le monde n'est pas circonscrite à l'instant de l'éveil conjoint du marcheur et de l'étendue⁸²³. Ainsi, dans l'ultime note de *La Rumeur de toutes choses*, l'auteur insiste sur l'idée que le cheminement garde vif le goût d'une « relation au monde approfondie⁸²⁴ » ; et dans « *Étendue miennne*⁸²⁵ », il s'enthousiasme ou s'exhorte à « parcourir d'un pas neuf » des lieux gâtés par un promeneur bêtifiant. Tantôt le cheminement se repaît de lui-même, sans effort et sans visée : le « marcheur » se dit « entraîné[é] » par « son propre pas » et le revif de la démarche opère presque « par mégarde », grâce au charme anodin du « bruit des cailloux »⁸²⁶. Tantôt le marcheur⁸²⁷ s'élançait au « hasard des chemins », sourdement guidé par « un écho » énigmatique dans sa démarche : les sentiers sont « réempierrés à l'aide des mêmes mots » et, dans la « fraîcheur » de l'allant, la régénération est telle que le locuteur croit entendre résonner le « souffle », le « pouls » et les mots d'un "je" passé, ou peut-être d'un « autre, inconnu – ou inconnue – ». Plus largement, à hauteur d'œuvre, la démultiplication des actants, des marcheurs et des chemins, les effets d'échos entre les poèmes retracent la pulvérisation d'un discours⁸²⁸ en tous lieux et en tous sens : la démarche de régénérescence poétique est hypertrophique. « D'errement en errement », le poète se voue à ce qui ne se peut saisir, à ce qui « reconduit à une parole de croissance⁸²⁹ » (L. Gaspar), à une sorte de fourmillement dans les jambes et dans les mots, ajouterons-nous. Cette démarche démesurée répond, comme par renversement, à l'inquiétude de l'auteur qui craint d'être facilement déraciné, comme le lierre de sa vision⁸³⁰.

Revenons à présent sur le cheminement comme approfondissement du monde, en commençant par rappeler l'importance des métaphores de l'immersion et de l'engouffrement. Ces métaphores sont notamment convoquées alors que le chemin emprunté se perd, ou que la « voie » créée « se referme » derrière le marcheur⁸³¹. L'oblitération du chemin prouve, s'il en était besoin, que le chemin n'est pas médiation, qu'il n'est pas même un processus à dupliquer : son évanouissement correspond à l'expérience toujours singulière de l'ouverture au monde. De fait, même « parcouru et reparcouru mille fois », le chemin de « *Méandres et*

⁸²³ Motif étayé en première partie, cf. *supra*, pages 153-160..

⁸²⁴ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *La rumeur de toutes choses ?* », p. 157.

⁸²⁵ *Ibidem*, p. 23.

⁸²⁶ *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, *op.cit.*, « *Sans lieu ni date* », p. 106.

⁸²⁷ Le locuteur du poème « *Fanfarses de midi* », dans *Le Noir de l'été*, *op.cit.*, pp. 27-29.

⁸²⁸ Nous retrouvons dans le terme de discours, l'idée de discontinuation ainsi que le sens latin de *discursus*, se rapportant à l'action de courir çà et là.

⁸²⁹ Gaspar, Lorand, *Approche de la parole*, *op.cit.*, p. 30.

⁸³⁰ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, « *Lâcher prise* », pp. 58-59. Cf. *supra*, p.700.

⁸³¹ *Ibidem*, « *Échiquier de verdure* », p. 81.

vallonements...⁸³²» ne figure pas un moyen, même s'il met en jeu une pratique habituelle. Les va-et-vient dans l'étendue favorisent juste la disponibilité du locuteur pouvant « presque [garder] les yeux fermés⁸³³ ». La connaissance du chemin présuppose une reconnaissance dans la distance aveugle, reconnaissance qui ne repose peut-être sur rien, mais qui va de pair avec un cheminement fluide, avec un glissement érotisé, une approche asymptotique. Chaque élancement est un « renouveau » toujours déçu : « tu te rapproches – ou peut-être... mais non, si vif est l'espoir, si total – », examine l'énonciateur. La démarche est amoureuse, elle creuse le désir du monde, désir qui « toujours en défaut » de monde, « ne se comble jamais, produit son incessante renaissance.⁸³⁴ » (R. Barbaras). Liée à l'obscur vitalité du monde, la démarche relève d'une approche caressante, elle engage la sensation d'un contact qui n'est pas exactement un toucher. Pour Lévinas⁸³⁵, la caresse est un mode d'être du sujet, fondé essentiellement sur le fait de « ne pas savoir » et sur l'absence de « projet » ou de « plan ». Elle est « accroissement de faim » ouvrant sur l'inaccessible, sur « ce qui se dérobe », sur le défaut de contenu de l'avenir. Telles sont les perspectives qui sous-tendent la démarche chappuisienne, et que nous réservons pour l'étude de la réjouissance poétique⁸³⁶.

Le cheminement dans l'étendue témoigne d'une démarche poétique de « proximité – non appropriation⁸³⁷ », mais la marche est plus concrètement encore (nous agréons la critique de Jacques Dupin sur Pierre Chappuis) « une respiration, une écriture⁸³⁸ ». Pour le poète neuchâtelois, il en va de la marche comme de la « santé de l'écriture⁸³⁹ ». Les interactions posées par la juxtaposition des verbes « *Marcher, écrire*⁸⁴⁰ » se concentrent surtout sur la mise en rapport entre les inflexions de la marche et celles de l'expérience d'écriture. Le cheminement kinesthésique imbrique la participation spirituelle, physique et langagière du poète. Il configure les mouvements par lesquels le poète se dessaisit de lui-même autant que ceux grâce auxquels il mobilise ses capacités créatrices. Premièrement, la marche nourrit et sous-tend la préoccupation d'écrire quand le passage à l'écriture même est problématique : elle est un exercice physique et « *spirituel* » qui favorise le dessaisissement,

⁸³² Titre du poème de *Soustrait au temps*, dans *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps*, op.cit., pp. 54-56.

⁸³³ *Ibidem*, p. 55.

⁸³⁴ Barbaras, Renaud, *Métaphysique du sentiment*, op.cit., p. 264.

⁸³⁵ Lévinas, Emmanuel, *Le temps et l'autre*. Paris : Presses Universitaires de France, Collection « Quadrige », 2019, pp. 82-83. Le tout autre transcendantal sous-tend la pensée du philosophe, mais cette perspective d'ensemble ne correspond pas à celle de Pierre Chappuis (ou à celle de R. Barbaras qui ne reconnaît que le processus même du monde comme transcendence).

⁸³⁶ Cf. *infra*, *Les choses caressantes*, pages 807-813.

⁸³⁷ *Dans la foulée*, op.cit., 2007, p. 123.

⁸³⁸ Dupin, Jacques, *M'introduire dans ton histoire*, op.cit., « *Le sens de la marche* », p. 150.

⁸³⁹ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., p. 102. L'italique est choisi par l'auteur.

⁸⁴⁰ *La Preuve par le vide*, op.cit., pp. 27-28.

l'oubli de soi et prépare à une « durable maîtrise de ses forces »⁸⁴¹. Deuxièmement, c'est de la difficulté du travail d'écriture que parle la marche. Dans *La Rumeur des choses*, Pierre Chappuis affirme qu'il parvient « seulement [à] écrire à la montée⁸⁴² », dans la résistance des mots, posant par là même le rôle primordial de l'effort nécessité par la mise en œuvre de la matière des mots. Puis⁸⁴³, l'auteur reprend et déplace quelque peu le propos pour souligner cette fois la pénible impulsion nécessaire pour aborder le travail d'écriture : « Écrire à la montée, pensais-je ? Plutôt à *reculons*. ». La démarche d'écriture est laborieuse, oppressante⁸⁴⁴, qui doit initialement opérer un renversement, un changement d'équilibre, entre un manque de force, de confiance, et un souffle d'« enthousiasme ». Troisièmement, les changements d'allure de l'écriture sont équivalents aux engrenages articulant les inflexions de la marche. À l'aisance et l'abandon du corps dans la marche correspondent la déprise favorable de la pensée⁸⁴⁵, mais tout aussi bien une dangereuse perte de contrôle, de lucidité⁸⁴⁶. Dans « *Écrire aussi parfois au plat, à la descente*⁸⁴⁷ », c'est au ski de fond que l'auteur se réfère pour penser la régularité requise par l'écriture ; pour autant, la stabilité d'allure du travail poétique suscite une certaine méfiance. Le poète craint de se laisser glisser dans l'« ornière » d'une « forme » alors que la démarche poétique entend, c'est ainsi que P. Chappuis comprend la formule rimbaldienne « donner de l'informe », « ouvrir des chemins absolument neufs » plutôt qu'emprunter des « chemins battus »⁸⁴⁸. En somme, la matérialité de la marche inscrit résolument la démarche d'écriture dans la relance aléatoire d'un allant dispersant, excédant, mais sondant toujours plus avant la résistance du monde et des mots.

4.2. Un parcours aventureux

Figure expérientielle de la démarche poétique, le parcours effectué par l'auteur ou le locuteur est aventureux parce que le « but à atteindre est hors de portée⁸⁴⁹ » : si « le pas [est]

⁸⁴¹ *La Preuve par le vide*, op.cit., « *Écrire* », p. 49. La même idée apparaît aussi dans la note « *Écrire à la montée* », dans *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., p. 36 : la marche engage à ajuster ses efforts.

⁸⁴² *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « *Écrire* », pp. 34-35. Italique choisi par l'auteur.

⁸⁴³ Dans la note intitulée « *Stimulation négative* », *Ibidem*, p. 43.

⁸⁴⁴ « *Stimulation négative* », *Ibidem*, p. 43.

⁸⁴⁵ *Ibidem*, « *Écrire à la montée* », p. 36 : la marche permet de « laisser le champ libre à une pensée flottant, se déployant ou s'égaillant à son gré ». Une idée comparable mais moins développée intervient dans « *Marcher, écrire* », *La Preuve par le vide*, op.cit., « *Marcher, écrire* », p. 27.

⁸⁴⁶ *Ibidem*, « *Écrire à la montée* », p. 36.

⁸⁴⁷ *Ibidem*, p. 53.

⁸⁴⁸ *Le Biais des mots*, op.cit., « *Donner de l'informe* », p. 80. Pierre Chappuis explique ainsi sa manière de comprendre la formule rimbaldienne.

⁸⁴⁹ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, op.cit., p. 157.

indestructible », « le regard [est] cassé clair » (J. Dupin sur P. Chappuis⁸⁵⁰). Retenons ces principes premiers pour spécifier à quelle errance singulière se voue le poète. La notion d'errance est associée à celle du désœuvrement par M. Blanchot. Pour ce dernier, l'errance ne concerne pas le monde mais l'espace de l'expérience d'écriture, comme dérive sans fin dans l'absence-présence des choses qui se dérobent, et comme « approche de ce point où rien ne se révèle⁸⁵¹ ». L'« espace littéraire » de M. Blanchot est, explique A.- E. Schulte Nordholt, « mouvement circulaire, piétinement, va-et-vient, simple approche⁸⁵² ». En revanche, dans l'œuvre de Pierre Chappuis, l'errance n'est pas désœuvrement, elle est orientée vers un point de mire : le monde. Si la labilité de toutes choses fait que le monde se dérobe à toute saisie, son approche, elle, est une visée, une orientation, plus qu'un « but » accessible. Loin d'éloigner de l'écriture, cette approche aléatoire fonde la démarche du poète. Aussi, l'errance de la marche renverse le « déchirement⁸⁵³ », la séparation, c'est-à-dire « L'écart du vécu aux mots pour le dire⁸⁵⁴ » : elle pousse le poète à créer des ouvertures, des échappées. La démarche est sans fin, vouée à l'échec, mais elle « reporte l'espoir » d'un poème à l'autre, d'une œuvre à l'autre, et voue en toute certitude au « renouveau⁸⁵⁵ ». L'avers positif de la démarche ressortit à ce que l'impossibilité poétique soit comme « saisi[e] dans le mouvement » (J.-E. Jackson⁸⁵⁶) kinesthésique, dans l'allant « indestructible » du pas (J. Dupin). Il nous faut montrer à présent que, dans les poèmes, la labilité a trait à un cheminement sans but, à un chemin oblitéré de diverses manières, ou à l'effacement de toute trace.

La démarche du locuteur textuel est fondamentalement marquée par un allant ou une déambulation dans l'étendue, sans voie et sans terme définis : est « bannie toute idée d'itinéraire⁸⁵⁷ ». Significativement, le dernier texte de *Distance aveugle*⁸⁵⁸ présente un « égaré » qui « va de l'avant », qui « s'épuise en démarche », à « tourne[r] autour... verbe sans complément ». La figure du marcheur déambule sans repère, son errance n'obéit pas plus

⁸⁵⁰ Dupin, Jacques, *M'introduire dans ton histoire*, op.cit., « Le Sens de La Marche. Pierre Chappuis », p. 149.

⁸⁵¹ Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*, op.cit., p. 51.

⁸⁵² Schulte Nordholt, Anna Élisabeth, *Maurice Blanchot. L'écriture comme expérience du dehors*, op.cit., p. 122.

⁸⁵³ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Abîme », p. 128.

⁸⁵⁴ *Ibidem*.

⁸⁵⁵ La note « Stérilité » (*La Preuve par le vide*, op.cit., p. 68) a été partiellement citée en introduction de ce chapitre (p.698) c'est pourquoi nous ne reportons ci-dessous que le début : « D'avoir, unique, à dire tout, chaque poème manque son but, reporte l'espoir sur un autre poème, d'avance mène au seuil du même échec, réduit toute tentative (de quoi serions-nous capable ?), indéfiniment, à n'être que parole perdue, rebut, épiluchure. [...] ».

⁸⁵⁶ Jackson, John Edwin, *La poésie et son autre : Essai sur la modernité*, op.cit., Chapitre 9, Dupin : « L'infinie dissonance unanime », p. 176-177. Pour la critique, l'activité infinie de l'ascension montagnaise figure la position du poète devant la réalité à l'image de Sisyphé devant sa montagne. Mais par delà cette dimension tragique, il entrevoit la positivité de la démarche. Le dynamisme du pas révélerait la nécessité d'être « saisi dans le mouvement » qui sépare le sujet de lui-même, et de la vérité.

⁸⁵⁷ *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, op.cit., « Avancer d'un pas égal... », p. 51.

⁸⁵⁸ *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, op.cit., p. 115 (texte non titré).

à une quête qu'elle ne dessine en creux un centre d'attraction, de gravitation polarisant l'effort. L'auteur laisse donc supposer qu'envisager un but, une fin à cette démarche consisterait à se perdre, à s'éloigner de la juste « distance aveugle », de la « vraie » distance qui anime le foyer-lieu. Si, durant le processus d'écriture, l'auteur dit s'« [a]vancer dans l'inconnu, ignorant du but⁸⁵⁹ » ; c'est en s'immergeant dans la profondeur de la rêverie, ou dans l'épaisseur ductile de l'étendue, que les locuteurs textuels récusent toute idée d'une issue hors de l'inconnu. Précisons qu'au regard de l'œuvre chappuisienne, l'inconnu n'est pas ce qui n'a jamais été découvert, mais c'est « l'indistinct » familier d'une étendue « *De brume et d'eau*⁸⁶⁰ », par exemple ; c'est l'inadéquation entre le reconnu et le non reconnu, entre l'autre et le même⁸⁶¹. Dans une étendue spatio-temporelle labile, la marche déploie un espace spatio-temporel, chaque pas du promeneur offre résonance au lieu ou éveille l'étendue⁸⁶². Mais la démarche d'errance suppose avant tout une marche « nulle », sans origine et sans fin déterminées : « Marche neutre, à niveau, qu'oriente quel manque ? quelle source ? », interroge l'énonciateur⁸⁶³. Si Pierre Chappuis se représente la figure de l'artiste, du poète comme du peintre, sous les traits d'un « marcheur du labyrinthe⁸⁶⁴ » ne faisant « qu'approfondir – vertige, éblouissement – sa propre tourmente⁸⁶⁵ » ; le locuteur textuel ajuste plus volontiers sa parole à la simplicité du cheminement⁸⁶⁶. Par exemple, les poèmes font fréquemment état de la présence des pierres, des mottes de terre, des irrégularités du sol ou des cailloux qui font buter⁸⁶⁷ le promeneur. Poser un cheminement kinesthésique qui n'est « signe de rien », qui n'a « rien à signifier »⁸⁶⁸, revient à fonder la démarche poétique sur une déprise du sens, comme direction déterminée, comme assignation à délivrer un message, et sur une adhérence au monde, à sa matérialité de surface. Autrement dit, Pierre Chappuis fait

⁸⁵⁹ *La Preuve par le vide*, op.cit., « À tâtons », p. 93.

⁸⁶⁰ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole*, op.cit., p. 76.

⁸⁶¹ Dans « Jusant » par exemple (*Distance aveugle précédé de L'invisible parole*, op.cit., p. 107). Poème intégralement cité dans le passage intitulé *Les flux et reflux de la mémoire et de l'oubli*, page 170.

⁸⁶² Dimension analysée en première partie, cf. *Cinétiques de la marche*, pages 153-161.

⁸⁶³ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole*, op.cit., « Marche nulle », p. 71.

⁸⁶⁴ *De l'un à l'autre*, op.cit., p. 62.

⁸⁶⁵ *Un Cahier de nuages*, op.cit., p. 49.

⁸⁶⁶ « L'attention est toute au cheminement. », indique Pierre Chappuis au sujet de l'écriture poétique dans *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., p. 157.

⁸⁶⁷ Relevons (de manière non exhaustive) trois occurrences dans *À portée de la voix* (Paris : José Corti, 2002, pages 11, 54 et 59) ; deux occurrences dans le livre *Dans la foulée* (Paris : José Corti, 2007, pages 95 et 122) ; deux occurrences dans *Le Noir de l'été* (Genève : La Dogana, 2003, pages 14 et 33) une occurrence dans *D'un pas suspendu* (Paris : José Corti, 1994, p. 67), une dans *Soustrait au temps (Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps*, op.cit., p. 33), une dans *Moins que glaise* (Paris : José Corti, 1990, p.35) ; une dans *Mon murmure, mon souffle* (Paris : José Corti, 2005, p. 64) comme dans *Distance aveugle* (Paris : José Corti, 2000, p. 106).

⁸⁶⁸ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., p. 143. Pierre Chappuis s'exprime ici à propos du sens des mots, nous déplaçons son propos mais sans aller à l'encontre de la mise en question du rapport de la poésie au sens.

sienne l'idée que « l'absolument simple » reste à dire⁸⁶⁹. La démarche tient à l'engagement de « la pointe sans penser de la pensée » (Juarroz citant Éluard⁸⁷⁰), pour ce locuteur qui « Marche sans but sur ce chemin récemment repierré » et entend « le bruit de [s]es pas dans les cailloux aux angles encore vifs »⁸⁷¹, comme pour cet autre que requiert l'espace des pierres « irrégulières, saillantes et lisses, usées, chantantes⁸⁷² », et comme pour ce dernier encore qui s'attache à « épeler pas à pas au gré de la marche » les « dalles de calcaire » qui déforment la prairie⁸⁷³. La démarche poétique est un espace, elle matérialise comme « une respiration⁸⁷⁴ » (J. Dupin) à même l'étendue, une liberté d'aller « pour un simple passage, des plus banals⁸⁷⁵ ». Le chemin est le complice, presque le garant du rien de vivre, ou du vivre de peu. Le déroulement du chemin accompagne le marcheur : il épouse son inclination, escorte un déplacement intime selon la pente de l'insu. Réversiblement, par son allant, le marcheur « emboît[e] le pas !⁸⁷⁶ » au chemin. Les multiples sentiers instaurent la figure expérientielle des plis du vivre, des habitudes et des inflexions qui portent d'un lieu à l'autre, d'une disposition à l'autre. Cette perspective est une possible lecture de la citation de J. Dupin que Pierre Chappuis fait figurer au début *D'un pas suspendu* : « Nous sommes tous les lieux, et aucun, nous sommes le passage d'un lieu à un autre lieu »⁸⁷⁷.

Le chemin poétique est précaire, ouvert sans autre espoir que la persistance d'un allant, mais un autre trait spécifie la labilité de la démarche : le chemin oscille, se ramifie ou s'oblitére dans l'étendue. Si l'évanouissement ou la démultiplication du chemin compromettent *a priori* la démarche poétique, ces mêmes circonstances la favorisent parfois. Aussi, dans l'ensemble de l'œuvre, ni les locuteurs textuels ni le poète ne sont assurés du renversement positif du cheminement poétique. Par exemple, l'absence du chemin escompté, ou l'épreuve déroutante d'un défaut de connivence, tendent plutôt à faire achopper la démarche poétique. Par exemple, l'auteur explique avoir été, selon la pente de la familiarité,

⁸⁶⁹ La citation de Plotin, « Mais quel discours est possible quand il s'agit de l'absolument simple ? », figurait en quatrième de couverture du premier numéro de la revue *L'Éphémère* (Jarrety, Michel (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, *op.cit.*, p. 86). Pierre Chappuis a évidemment des affinités avec nombre des auteurs qui y ont contribué. Citons entre autres noms ceux de Daniel Blanchard, Jean-Pierre Bugart, René Char, Jean Daive, André du Bouchet, Jacques Dupin, André Frénaud ou Michel Leiris.

⁸⁷⁰ Cité par Roberto Juarroz dans *Poésie et réalité*, *op.cit.*, p. 17.

⁸⁷¹ *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, « (Par une blanche après-midi d'été) », p. 37.

⁸⁷² *Un Cahier de nuages*, *op.cit.*, p. 15.

⁸⁷³ *À portée de la voix*, *op.cit.*, « Au gré de la marche », p. 59.

⁸⁷⁴ Dupin, Jacques, *M'introduire dans ton histoire*, *op.cit.*, « Le sens de la marche », p. 150.

⁸⁷⁵ *Dans la foulée*, *op.cit.*, « Chemin faisant », p. 115.

⁸⁷⁶ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 83.

⁸⁷⁷ Dupin, Jacques, *M'introduire dans ton histoire*, *op.cit.*, « L'écoute. André du Bouchet », p. 188.

mû (« reconduit ») par ses propres pas en direction de la Pointe d'Areuse⁸⁷⁸, mais finalement, il ne s'y « *retrouve* pas », restant comme « délogé » de lui-même. Vaine, la démarche poétique se promet alors à un à-venir, à un autre cheminement, à un autre lieu, à un revirement bénéfique, comme l'indique l'énoncé conclusif du chapitre : « champ à regagner à neuf. ». Dans la note « *Spoliation*⁸⁷⁹ », l'auteur évoque la manière dont il a vainement cherché à opérer un revirement favorable. Il établit un lien direct entre l'impossibilité de repérer le point de départ d'un chemin connu et la dérobade des mots : « Je ne retrouve pas l'endroit d'où partait le chemin. Les mots font défaut. ». La juxtaposition phrastique suggère soit que le rapport n'a pas à être explicité, soit qu'il ne peut l'être. Puis, l'auteur tente inutilement de susciter un allant, de se projeter dans un cheminement, autre et indéterminé, par-delà le mutisme et l'atonie de l'étendue⁸⁸⁰ : « Pourtant, à n'en pas douter, il n'y aurait qu'à se jeter à corps perdu, d'enthousiasme, sans autre guide que le simple plaisir d'écrire [...] ». À l'inverse, le locuteur textuel du poème « *Du faite du crépuscule* » met en évidence un travail de renversement poétique, et ce malgré la difficulté de recenser les « vallonnements » qui habituellement déploient le lieu. Ce processus de recensement renvoie indubitablement à l'intuition d'une reconnaissance spontanée et infondée entre soi et les choses du monde⁸⁸¹, or celle-ci est menacée :

En marche (*en vain – mais l'indigence ! mais le désenchantement ! – en vain je les recense*), en marche, et le feu aux ténèbres accumulées ! Sous le ciel de nouveau serein, l'errance reprend. (*Ta parole, dans la nuit, hisse-la !*).

Si le cheminement confronte le locuteur textuel à la perte de repère, à l'errance, les inflexions défavorables exprimées dans le premier énoncé parenthétique sont contrebalancées par les exhortations de la voix énonciatrice dans le second énoncé : l'énonciateur en appelle à un allant, à un rebond favorable. La labilité de la démarche est ainsi exhibée, elle est travaillée intérieurement par des tensions antagonistes. Quant aux rapports entre la démarche et le chemin évanoui ou démultiplié, ils sont également marqués d'ambiguïtés. Dans le poème « *La balance du jour*⁸⁸² », la démarche d'approfondissement du lieu ouvre un chemin qui ne coïncide pas avec les lignes de l'étendue, or c'est précisément, et paradoxalement, ce décalage que le promeneur investit opportunément :

⁸⁷⁸ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 155. L'auteur désigne le sentier qui longe la rivière de l'Areuse jusqu'à son embouchure dans le Lac de Neuchâtel.

⁸⁷⁹ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 26.

⁸⁸⁰ « Plus loin, dans l'espace recrée. L'impossible chemin [...] ne prend nulle part. ».

⁸⁸¹ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 16. L'auteur pose l'évidence d'« une reconnaissance immédiate, irréfléchie, ne reposant sur rien de préétabli. ».

⁸⁸² *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, *op.cit.*, p. 69.

Sans chemin, je vais ; sur ce chemin, longeant les maisons, l'unique rue, parmi les pâtis couverts de gelée blanche, longeant le mur gris du matin, parmi les champs labourés [...]

Par ailleurs, il advient que la démarche poétique s'enflamme finalement de la splendide disparition du chemin. Dans le « *Grand jour* », le chemin est quasiment « englouti » sous l'épaisseur rougeoyante des « feuilles mortes ». Son oblitération suscite, par un effet de renversement, un soulèvement ardent : « qu'il reconduise à la lumière sans faille du matin ! », s'exclame le locuteur⁸⁸³. Quant aux parcours labyrinthiques provoqués par la ramification du chemin, ou par les tracés des murets de pierres, ils vouent le locuteur à une errance heureuse, soit que la « muraille longée pas à pas⁸⁸⁴ » s'évanouisse entièrement pour ouvrir à un espace illimité ; soit que, dans le tremblement de la mémoire, les parcours offerts par les murets se démultiplient⁸⁸⁵. Dans un tel « labyrinthe⁸⁸⁶ », la démarche participe alors de la réversibilité entre l'infini et le fini. Par contraste, le cheminement peut correspondre à un ruminement infécond : l'auteur établit une analogie entre le piétinement de la marche et le « rabâchage des mêmes mots trop souvent retournés vainement en tous sens⁸⁸⁷ ». Ainsi, le défaut de praticité d'un chemin « défoncé », boueux et glacé par endroits entre en tension, dans l'esprit du locuteur textuel, avec ce qu'il fut « *solacement dans la splendeur* », et la marche ne mène corollairement qu'à la mâche des « mots d'un impossible poème⁸⁸⁸ ». Mais, l'état du sentier n'est pas l'unique cause des difficultés du locuteur-promeneur, la désagrégation du lieu le contraint aussi à un cheminement insatisfaisant : nulle reconnaissance n'ayant eu lieu, celui-ci s'engage sur le chemin du retour, « bredouille (*rabâcheur d'abécédaire*) » pour « mâcher jusqu'à l'insipide une bouillie pâteuse. »⁸⁸⁹. L'ouverture est dès lors plus qu'incertaine, renvoyée à un léger sommeil⁸⁹⁰.

Enfin, la labilité concerne également l'effacement des traces du cheminement. Régis Lefort a noté que pour certains poètes, la marche « découvre son pas en effaçant ses traces⁸⁹¹ ». Dans l'œuvre de Pierre Chappuis, la consommation des traces manifeste l'exigence

⁸⁸³ *À portée de la voix, op.cit.*, p. 41.

⁸⁸⁴ *D'un pas suspendu, op.cit.*, p. 39.

⁸⁸⁵ Par exemple dans le poème « *Gris* » du recueil *D'un pas suspendu, op.cit.*, p. 54.

⁸⁸⁶ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « *Labyrinthe* », pp. 22-23. La première phrase de cette note est la suivante : « L'infini dans le fini, non au-delà. »

⁸⁸⁷ Dans la note « *Écrire à la montée* », dans *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, pp. 35-36.

⁸⁸⁸ *À portée de la voix, op.cit.*, « *Solacement, dans la splendeur* », p. 54.

⁸⁸⁹ *Dans la lumière sourde de ce jardin, op.cit.*, « *À terme peut-être* », p. 45.

⁸⁹⁰ Dans la dernière unité textuelle démarquée par le trait long, le locuteur opère une labile tension vers la verticale (plutôt qu'un « redressement », *Ibidem*, p. 44) : « ...À terme peut-être – qui sait ? – sur les rives du sommeil [...] » (*Ibidem*, p. 45).

⁸⁹¹ Lefort, Régis, *Étude sur la poésie contemporaine. Des affleurements du réel à une philosophie du vivre, op.cit.*, p. 26.

de ne pas brusquer le monde, de le « glisser*⁸⁹² » en toute discrétion, aussi bien que la conscience lucide de l'indifférence du monde à l'égard de l'homme. Par ailleurs, l'absence de trace assure une errance heureuse grâce à la perte de tout repère⁸⁹³, une glissée dans l'intuition de la proximité du monde⁸⁹⁴, ou encore un renouveau sur la surface même du monde⁸⁹⁵. Les précédentes notations se rapportent unanimement à l'idée que la démarche poétique se voue à « l'énergie dispersante du dehors⁸⁹⁶ » (J. Dupin). Par ailleurs, si les pas ne marquent pas l'étendue, c'est que les paroles du locuteur-poète « ne pèsent pas plus qu'un vol d'oiseau⁸⁹⁷ ». La démarche est donc en partie vaine si elle se borne à vouloir, à partir de traces complètement ou partiellement invisibles, reconstituer le fil de l'approfondissement du monde :

Paysage comme mémoire, comme chambre d'échos. De là – des traces tout au plus, et dispersées –, pas de chemin qui reconduirait jusqu'à un terme premier, originel.⁸⁹⁸

En ce sens, la consommation des traces n'oriente pas la démarche poétique vers une reconstitution de ce qui fut, mais elle projette l'écriture vers l'avant. La marche qui efface ses traces est la figure expérientielle d'une écriture qui ne peut renvoyer à l'auteur un miroir de lui-même. Rappelons à cet égard le poème « *fugitivement* » :

Sur la page des eaux,
en vain,
tu inscries ton vol.

Oiseau double
à la poursuite de toi-même.⁸⁹⁹

Analysant le poème, Sylviane Dupuis⁹⁰⁰ souligne à juste titre qu'en dépit du vœu de « taire le moi », le poète cherche à se saisir. L'autrice formule ainsi le questionnement sous-jacent : « "qui suis-je", moi qui contemple ? ». En fonction de ce que nous avons analysé concernant le « sentiment du monde » (Barbaras), nous infléchissons un peu cette formulation

⁸⁹² Jean-Pierre Richard (*Poésie et profondeur*, op.cit., p.13) cite Montaigne « Il faut légèrement couler le monde et le glisser, non pas l'enfoncer » et caractérise ainsi la propension d'une certaine modernité poétique. Son propos renvoie à ceux de Pierre Chappuis qui veut « glisser à la surface » de l'abîme, « crainte de *s'enfoncer* », de se perdre : le poète vise la légèreté naturelle de l'oiseau dans *La Preuve par le vide*, op.cit., p.131.

⁸⁹³ Quand la « ponctuation aérienne de l'espace » s'oppose aux pas « qui ne laissent pas de traces » (*D'un pas suspendu*, op.cit., « *Au-dessus du brouillard* », p. 12).

⁸⁹⁴ Dans « *Autre alouette* », le locuteur voit « [s]a trace à mesure s'efface[r] » quand la plaine lui semble « à portée de mains » (*Distance aveugle précédé de L'invisible parole*, op.cit., p. 111).

⁸⁹⁵ Le champ « nouveau », lisse, verglacé et brumeux de l'étendue offre un « sol comme évidé sous [l]es pieds » du locuteur, celui-ci notant l'absence de traces (« *Esplanade* » dans *Distance aveugle précédé de L'invisible parole*, op.cit., p. 73).

⁸⁹⁶ Dupin, Jacques. *Le corps clairvoyant*, 1963-1982, op.cit., « Trait pour trait », p. 287.

⁸⁹⁷ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole*, op.cit., « L'été, lentement », p. 54.

⁸⁹⁸ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., p. 134.

⁸⁹⁹ *Pleines marges*, op.cit., p. 25.

⁹⁰⁰ Dans l'article « Une poétique de l'entre-deux », *Présences de Pierre Chappuis*, op.cit., pp. 27-50.

pour souligner que l'auteur veut réfléchir dans le miroir du poème ce qui le lie à l'étendue : il cherche à reconnaître⁹⁰¹ un mouvement de subjectivation⁹⁰², une manière de participation au monde, mais il ne prétend pas réfléchir sa propre subjectivité⁹⁰³. Cet éclaircissement reste relativement obscur et n'est donc pas dissociable d'une démarche poétique qui verse du côté de l'aveuglement et de la lucidité homériques. Cette relation, P. Reverdy l'explique pour lui-même, mais l'approche chappuisienne résonne étroitement avec celle de son prédécesseur, en ce qui concerne le rapport à soi, à l'émotion et au lyrisme de façon plus large :

Ce qui me ressemble le plus, c'est ce qui est, de moi, le plus loin quand je ferme les yeux sur l'insondable profondeur. C'est dans cette nuit de labyrinthe et de dédale, [...] que j'ai choisi, en aveugle dont les yeux sont au bout des doigts, en sourd qui perçoit le froissement de l'air par les flocons de neige [...] Le poète est un faisceau sensible de reflets.⁹⁰⁴

4.3. La prescience de l'aveuglement poétique

L'intériorisation de la démarche sera abordée ensuite car il est à présent nécessaire de revenir sur l'aveuglement du poète. L'auteur se figure à plusieurs reprises en poète tâtonnant, dont l'orientation est tout intuitive, et dont la démarche est une « lutte⁹⁰⁵ ». Il ne sait « ni où ni comment se diriger » car, avons-nous précédemment expliqué, la nécessité intérieure ne se trouve qu'au terme du travail dans la matière des mots. Parallèlement, c'est à partir de l'œuvre de Giacometti, *Homme et soleil*⁹⁰⁶, que l'auteur évoque l'avancée insondable d'un marcheur « [é]bloui. Absent. Aveugle. ». L'éclaircissement n'est pas simplement extérieur, dû à l'éclat du soleil : la figure créée par Giacometti est animée par l'instabilité d'un équilibre délicat de sa démarche, qui est « Légèreté pas plus que pesanteur », « attente et lutte, tout chemin perdu, tout horizon. ». Telle qu'évoquée, cette allure correspond parfaitement à la manière dont Pierre Chappuis conçoit la démarche poétique qui est la sienne. Elle fait par ailleurs écho à la disposition de nombre de locuteurs s'élançant dans l'obscurité, dans la brume, dans l'incertain. Les représentations du poète neuchâtelois s'accordent assez étroitement à l'allégation de René Char dans le texte « *Dans la marche* » : « Nous ne pouvons vivre que dans l'entrouvert, exactement sur la ligne hermétique de partage de l'ombre et de la lumière.

⁹⁰¹ Il s'agit toujours d'une « reconnaissance immédiate, irréfléchie, ne reposant sur rien de préétabli. » (*Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 16).

⁹⁰² Pour Renaud Barbaras, la subjectivation correspond à un processus passif par lequel « l'être s'inscrit dans le monde » (*Métaphysique du sentiment*, *op.cit.*, p. 259).

⁹⁰³ Pierre Chappuis pose une quasi réversibilité entre les notions de singularité et d'universalité des sentiments les plus profonds (*Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 18) ; entre le plus personnel et le plus commun, le plus anonyme (*Ibidem*, p. 148).

⁹⁰⁴ Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II*, *op.cit.*, p. 803.

⁹⁰⁵ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 79.

⁹⁰⁶ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole*, *op.cit.*, « *Passion et désert* », pp. 22-23.

Mais nous sommes irrésistiblement jetés en avant. Toute notre personne prête aide et vertige à cette poussée.⁹⁰⁷». Avec le dernier livre de notes, et l'expression "battre le briquet", la représentation de la démarche se place sensiblement du côté de la simplicité et de la modestie mais, fondamentalement, l'incertitude prédomine. Quant aux mots, ils éclaireraient bien peu. S'ils font retentir des profondeurs indistinctes, ils ne les révèlent pas : le poète voit en eux des « sondes aveugles⁹⁰⁸».

Le renversement favorable sur lequel repose la démarche chappuisienne est polarisé par la figure d'Homère. Celle-ci apparaît déjà dans le recueil *L'Invisible parole* (publié dès 1977). En effet, le texte « *L'invisible* » repose sur l'évocation du tableau *Homère* de Rembrandt, l'auteur y valorise le poète qui, tout à la fois, s'avance dans l'« ignorance [...] se vouant à elle aveuglement. », et refuse de s'y résigner. Dernièrement, dans *Ligatures*, la figure d'Homère est à nouveau convoquée :

À celui qui était privé de la vue échut un rapport étroit avec le monde et tout autant, aveuglement, avec les mots comme si la poésie, toujours en avant de nous, refusait de se laisser prendre au lasso.⁹⁰⁹

La citation éclaire deux points importants : le premier est que l'aveuglement tient tout autant à l'absence de savoir, à l'inaccessibilité de la vérité, qu'au caractère inatteignable de la poésie. Aussi le poète semble-t-il avancer dans la poésie comme sur un ruban de Möebius⁹¹⁰ : la torsion du ruban fait qu'il n'existe plus de distinction entre une face intérieure et une face extérieure, et de même, pour la poésie, il n'est pas de démarcation franche entre l'existence qui nourrit l'œuvre et l'œuvre qui nourrit l'existence. La démarche poétique engage donc un cheminement dans la distance aveugle de la poésie, cette dernière excédant tout poème⁹¹¹. C'est en quoi nous retrouvons la postulation d'une continuation poétique sous-jacente à l'enjambée. Le second point est que l'aveuglement est indissociable de la lucidité poét(h)ique, qui consiste, pour le poète, en une certaine proximité avec le monde. Rappelons l'aveugle du poème du recueil *Comme un léger sommeil*, qui est guidé par la senteur des arbres et dont la canne finit par s'envoler dans le ciel⁹¹² ; la figure féminine de l'aveugle qui s'avance « *Sur le pont Charles*⁹¹³ », comme attirée vers le couchant ; ou bien encore le rêveur du poème « *Hier devant moi* », qui parvient, « au terme d'une marche aveugle de rue en rue »,

⁹⁰⁷ Char, René, *Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 411.

⁹⁰⁸ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 55.

⁹⁰⁹ *Ibidem*, *op.cit.*, p. 78.

⁹¹⁰ Pierre Chappuis emploie une seule fois l'expression pour évoquer le travail du sculpteur neuchâtelois André Ramseyer dans *De l'un à l'autre*, *op.cit.*, p. 99.

⁹¹¹ Dans *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 80, Pierre Chappuis exprime la même idée : la poésie lui semble « impalpable, insaisissable, toujours au-delà – en dehors du poème, par définition pris dans une forme. ».

⁹¹² *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, p. 22. Poème analysé, page 401.

⁹¹³ *Le Noir de l'été*, *op.cit.*, pp. 19-20.

à la plus grande proximité avec la nuit, dont il tâte, « palp[e] » les pierres⁹¹⁴. Plus largement, nombre de locuteurs se glissent dans l'étendue nocturne et en affleurent la densité, en éprouvent la ductilité ou les tressaillements soyeux⁹¹⁵. Enfin, une occurrence, plus singulière, doit être mentionnée. S'immisçant dans le soir, le locuteur du poème « *La fête, non*⁹¹⁶ » n'entre pas dans une proximité caressante avec l'étendue mais il est comme investi par un allant radieux, plus que clairvoyant : « la limpidité » de son regard apparaît comme une réponse au surgissement de la « première étoile » et comme une capacité à pénétrer la dimension spatio-temporelle⁹¹⁷ de la densification de « l'ombre odorante ». Les motifs de la marche et de l'éclairement du regard spécifient le précédent exemple, mais la prescience du locuteur consiste par ailleurs à pointer l'à-venir. Ne retenons qu'un exemple, celui du locuteur du poème « (*approche*) » qui pointe « ici où le feu jaillira⁹¹⁸ ».

Du cheminement à l'aveugle naît le désir que les mots surgissent de l'impulsion du pas sur le sentier. Selon J. Sojcher, la démarche poétique trouve sa nécessité, sa « raison⁹¹⁹ » dans la conscience du « devenir inépuisable⁹²⁰ » de l'œuvre à laquelle se voue le poète. Pour le poète neuchâtelois, il n'est pas de « raison » à la démarche poétique ; en revanche, la poésie requiert : les termes de « besoin⁹²¹ » et d'« appel⁹²² » sont privilégiés. La marche répond à l'intuition que les mots jailliront, renouvelés, d'un contact en quelque sorte physique avec les choses. Ainsi, le locuteur recourt-il à un questionnement qui tout à la fois est, et n'est pas, rhétorique :

Du sol heurté à chaque pas, sonore, musical, du sol aux voyelles claires comme l'hiver, quasi inapparent, les mots ne vont-ils pas surgir d'eux-mêmes ?⁹²³

Nous reviendrons sur cette unité textuelle, mais d'ores et déjà, remarquons que si le choc du pas n'a pas l'autorité du commandement, il est de l'ordre de la percussion musicale et de l'appel, ayant presque la teneur d'un sortilège musical. Le pas du locuteur est mû par un désir irrépressible, que les mots vibrent au contact de la réalité qui les expire. La marche est en quelque sorte une mise en bouche : le pas fait venir les mots à la vue, aux oreilles, et dans le corps. De fait, Pierre Chappuis explique, sur la quatrième de couverture du recueil *Comme*

⁹¹⁴ *Dans la foulée*. Paris : José Corti, 2007, p. 52

⁹¹⁵ Comme dans « (*jupe ou roseaux*) » (*Mon murmure, mon souffle*, *op.cit.*, p. 52). Le jupon de soie de la nuit « tressaille » au « moindre froissement de vent », claquant doucement et presque « muettement ».

⁹¹⁶ *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, *op.cit.*, p. 75.

⁹¹⁷ Le locuteur annonce : « j'irais en cet instant où faiblement s'agitent les palmes de la nuit, où dans les acacias, l'ombre odorante s'épaissit. ».

⁹¹⁸ *Décalage*, *op.cit.*, I, 12 (n.p.).

⁹¹⁹ Sojcher, Jacques, *La Démarche poétique*. Paris : Union générale d'Éditions, 1976, p. 78.

⁹²⁰ *Ibidem*, p. 78.

⁹²¹ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 14.

⁹²² *Ibidem*, p. 40.

⁹²³ *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, « Sources de gel », p. 67.

un léger sommeil, que les mots devraient « venir aux lèvres comme l'eau vient à la bouche de certains mets ». Ainsi la marche s'apparente-t-elle à un laisser-venir, à un laisser-aller vers le poème : traversant la forêt dans l'obscurité, tel locuteur fait retentir le « bruit de [s]es pas dans les cailloux », et s'enivre de l'idée de performativité de sa démarche. L'énoncé « Soient mots.⁹²⁴ » est détaché, largement blanchi à la fin du poème : il résonne comme un verbe divin, une formule incantatoire, ou comme une humble prière, sans adresse. Le mouvement de la marche permet au poète de mettre en balance attente et impatience, et ce jusqu'à ce que le chemin « a[it] raison du promeneur⁹²⁵ ». Parallèlement, la démarche poétique entraîne l'auteur jusque « là où le poème dépasse ses propres limites comme le paysage, l'horizon⁹²⁶ ». Selon une « structure d'horizon » (Collot), la démarche convertit la marche sans but en un cheminement vital que J.-M. Maulpoix « appelle aujourd'hui lyrisme » : c'est « une en allée qui ne s'en va à proprement parler nulle part, mais durant laquelle le marcheur connaît avec exactitude son poids et son vertige.⁹²⁷ ». Ce vertige caractérise parfaitement l'expérience d'un allant infrangible en dépit du poids de l'absurde⁹²⁸ : chaque pas « report[ant] l'espoir » sur un autre pas⁹²⁹.

4.4. Cheminement poétique et destinée humaine

L'en marche du poète exhibe la force que confère le « travail vivant » (Thélot) de la poésie, force qui permet, autant que possible, de se « délivrer » du « désespoir d'une réponse refusée »⁹³⁰. La question est celle du temps, celle du sens, celle de la destinée humaine tout aussi bien car, pour P. Reverdy comme pour P. Chappuis, la démarche est « incertaine et précaire⁹³¹ », elle consiste à glisser l'abîme⁹³². Relisons⁹³³ à ce titre le poème « *Chemin*

⁹²⁴ *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, « Par une blanche après-midi d'été », p. 37.

⁹²⁵ Note de Pierre Chappuis sur la quatrième de couverture du livre *D'un pas suspendu*, *op.cit.*.

⁹²⁶ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 78.

⁹²⁷ Maulpoix, Jean-Michel. *Du lyrisme*, *op.cit.*, p. 10.

⁹²⁸ Référence à la note « Absurde » de *La Preuve par le vide* (*op.cit.*, p. 29) : « La qualité des réponses n'importe (nous serons toujours floués) » note d'abord Pierre Chappuis avant d'ajouter qu'il s'agit pourtant « bien que soit refermé l'abîme. ».

⁹²⁹ Paraphrase du propos de Pierre Chappuis dans *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Stérilité », p. 68 : « D'avoir, unique, à dire tout, chaque poème manque son but, reporte l'espoir sur un autre poème [...] ».

⁹³⁰ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Vide », p. 96. Pierre Chappuis cite Edmond Jabès : « Il y a la question et, au bout, le désespoir d'une réponse refusée » avant d'affirmer « travailler, même dans les moindres circonstances, à se délivrer d'un tel désarroi. ».

⁹³¹ Reverdy, Pierre. *Œuvres complètes, tome I*, *op.cit.*, « Le Rêveur parmi les murailles », p. 601 : « Mais ce qui m'absorbe plus que tout autre détail du problème c'est cette identité de la destinée poétique et de la destinée humaine – cette marche incertaine et précaire sur le vide – aspiré par en haut, attiré par en bas, avec l'effroi contenu d'une chute sans nom et l'espoir encore mal chevillé d'une fin ou d'un éternel commencement dans l'éblouissement sans tourbillon de la lumière. ».

faisant ». Pour le locuteur textuel, le chemin figure le fil du temps qui « nous trimbale », « nous englué dans l'asphalte (asphalte : baume de momie), nous recouvre, nous nie. »⁹³⁴. La question est celle du sens de cet allant : « que marches-tu ainsi [...] ?⁹³⁵ », interroge-t-il. C'est aussi celle de l'allègement, de l'allégresse⁹³⁶ de la démarche, en dépit du temps, de la pensée du temps. Le renversement tient incontestablement de l'élan réitéré de la marche, élan poét(h)ique grâce auquel « La légèreté danse autour de la question⁹³⁷ » (Reverdy). Aussi labyrinthiques soient les va-et-vient des différents locuteurs dans les divers recueils, leur errance sans terme, leur « [d]ésespoir » est réversible avec le « bonheur » de « *n'en pas voir la fin* » : la justesse du cheminement réside dans la réversibilité ultime entre le « fini » et l'« infini »⁹³⁸.

Même si, dans les poèmes, l'évocation de la « part heureuse⁹³⁹ » du travail poétique prédomine, la pénibilité de l'effort physique et moral resurgit parfois fortement, comme dans « *Halage* » (*À portée de la voix*) :

Sur les pierres mal cimentées, branlantes ou inégales d'un ouvrage qui tient à force de réparations de fortune, d'instant en instant, presque à chaque pas, avoir à rétablir son équilibre.
Haleur du temps, ahane !⁹⁴⁰

La structure même du texte met en balance la précaire tenue de la marche sur un chemin difficile, laborieux, et l'allant d'une démarche ambiguë. Le substantif « haleur » permet au locuteur d'exprimer les divers aspects du travail poétique qui consiste, en toute ambiguïté, à chercher à s'attacher et aussi à se laisser prendre au chemin de la vie (se haler à), et encore à soulever, à déplacer, comme Sisyphe son rocher, la pesanteur du temps.

Telle que figurée dans les poèmes, l'errante destinée de la marche regarde l'homme, mais non pas à la manière d'une abstraction philosophique. La marche du locuteur retentit des pas d'autrui : son cheminement se rapporte à « (*nous, [à] notre errance*)⁹⁴¹ », ses pas font entendre l'« écho muet » de « tant d'autres pas, / perdus⁹⁴² ». De même, dans les « *Éboulis* »,

⁹³² *La Preuve par le vide*, op.cit., « Profondeur », p. 131, « [...] glisser à la surface, crainte de *s'enfoncer*, de s'appesantir ou de s'embourber ? n'offrir, ne rencontrer qu'une résistance moindre ? / C'est le vol de l'oiseau dominant – sans l'ignorer – l'abîme. »

⁹³³ Dont un bref extrait a été cité, page 538 (dans *Les enjambées poétiques d'agrégations verticales*).

⁹³⁴ *Dans la foulée*, op.cit., « Chemin faisant », p. 113.

⁹³⁵ *Ibidem*, p. 115.

⁹³⁶ *Ibidem*, p. 114 : « Allègement, de même, les pensées et la marche ».

⁹³⁷ Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II*, op.cit., « *Le livre de mon bord* », p. 782.

⁹³⁸ *La Preuve par le vide*, op.cit., « *Labyrinthe* », pp. 22-23.

⁹³⁹ *Ibidem*, « *Deux parts* », p. 72.

⁹⁴⁰ *À portée de la voix*, op.cit., p. 26.

⁹⁴¹ *À portée de la voix*, op.cit., « *Montagne invisible* », p. 32.

⁹⁴² *Comme un léger sommeil*, op.cit., p. 75.

le locuteur, en marche sur un sentier intermittent⁹⁴³, se projette plus loin, « [p]lus haut », là où d'autres ont « refait » des « pistes » grâce auxquelles il pourra s'essayer à « un cheminement juste, ancestral. »⁹⁴⁴. Le chemin poétique est ambivalent, il emprunte la voie de la solitude aussi bien que celle de la proximité. Tel locuteur⁹⁴⁵ exprime, comme d'autres⁹⁴⁶, le regret de n'avoir pas « trouvé à cheminer » avec ceux que réunissaient un « même élan », une « même attente », chacun ayant « tracé solitairement » un parcours, « une phrase » progressivement effacée. Tel autre⁹⁴⁷, observant la « trace » labile de la marche de « l'autre » sur le chemin, pense avoir « mesuré ou confondu sa solitude ». La démarche poétique ressortit à la répétition et à la dispersion, et le chemin de vie dont elle dépend est discontinu. Néanmoins, elle engage une force de convergence, une cohésion plus ou moins resserrée, qui procède justement de la tension entre continuité et discontinuité, à l'instar de la phrase poétique elle-même qui, par sa fluidité, articule des mouvements divers. Les multiples chemins empruntés par les locuteurs s'agrègent, si bien que l'ensemble de l'œuvre semble présenter des « moments qui bout à bout font la vie ». Ces moments font soupçonner une « phrase intérieure », « intime », ainsi que le souhaitait H. Michaux⁹⁴⁸. Cette phrase de vie articule les diverses traversées comme « autant d'étapes d'une exploration intérieure⁹⁴⁹ », comme autant d'approches du monde. En d'autres termes encore, les marches entreprises par les différents locuteurs attestent de ce que la démarche poétique de l'auteur réfléchit (à) la destinée humaine. Sur ce point, le poème en prose « *Midi en février*⁹⁵⁰ » est le plus explicite :

Après d'autres, peinant et me réjouissant comme eux et comme eux poussé en avant, la même soif au fond de la gorge, suivre après tant d'autres, renouvelée à chaque enjambée, la même piste, la phrase la plus simple, linéaire, essentielle, aussi peu désireux qu'eux d'en connaître le terme...

C'est en des termes tout à fait concrets que le locuteur aborde cet élan vital que chaque être doit nourrir, préserver, pour ne pas lâcher le fil. Le besoin, le désir de plénitude sont un principe commun aux hommes et la poésie n'est, somme toute, qu'un moteur à renversements parmi d'autres. Reste que son pouvoir consiste à espacer, déplacer et danser la question vitale : le pas du poème peut porter « Encore et encore, / intercalaire, / sans combler

⁹⁴³ *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, *op.cit.*, p. 103 : « Moindre, le sentier perdu, perdu, retrouvé, perdu ».

⁹⁴⁴ *Ibidem*.

⁹⁴⁵ *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, *op.cit.*, « *Un salut à distance* », pp. 38-40.

⁹⁴⁶ *Ibidem*, p. 38 : « Le regret par la suite – le tien, le mien – de n'avoir pas trouvé à cheminer de conserve. ».

⁹⁴⁷ *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, « *Sur la hauteur, salut !* », p. 69.

⁹⁴⁸ Michaux, Henri, *Œuvres complètes*. Tome III. Édition de Raymond Bellour avec la collaboration d'Ysé Tran. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, « Images du monde visionnaire », p. 1528.

⁹⁴⁹ *De l'un à l'autre*, *op.cit.*, p. 75.

⁹⁵⁰ *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, p. 47.

de vides. ». La poésie (« Légèreté pas plus que pesanteur⁹⁵¹») voue nécessairement à une démarche poét(h)ique miroitante. Comme le monde ou la vie, explique N. Júdice, le poème est « un espace de traversée » : « On n’y reste pas, on n’y repose jamais. C’est pour ça qu’il est lié à la condition humaine et à sa destinée d’errance et d’inquiétude, au-delà des miroirs et des livres.⁹⁵²».

Poser la marche aveugle comme fondement de la démarche poétique, c’est une manière de se tendre vers des échappatoires à la pesanteur de la condition humaine. C’est aussi une façon de regarder avant, et de laisser en blanc l’idée qu’il est possible de découvrir une direction, un sens. L’en marche revient poét(h)iquement à « cultiver l’attente de l’inattendu⁹⁵³» (Greimas). Donc, elle est aussi bien une réponse à l’absence de sens de la vie, qu’une absence de réponse concernant la finalité de toute démarche vitale. Enfin, si dans les notes et les poèmes l’errance poétique coexiste avec la matérialité du chemin, c’est que celui-ci figure tout de même l’exigence de l’ouverture. Quand bien même l’auteur, ou le locuteur, piétine, trébuche, quand bien même la démarche poétique est comme « toute entreprise humaine destinée à demeurer à jamais privée de sens⁹⁵⁴», il ne s’agit pas d’enfermer la poésie « dans le cercle de sa textualité⁹⁵⁵». Le renversement entre l’obscurité du sens et l’éclairement, l’évidence lumineuse de l’approche du monde, des mots, de la poésie ne suppose pas un dépassement dialectique : il engage l’intuition réitérée d’une brève et périodique échappée à la pesanteur du désespoir. La démarche poétique n’implique pas l’espoir d’un stable séjour, mais elle en approfondit et en répercute le besoin vital. Le poète, en marche, ne cesse d’en désigner et le défaut et le « pouvoir de fascination⁹⁵⁶».

⁹⁵¹ *Distance aveugle* précédé de *L’invisible parole*, *op.cit.*, « *Passion et désert* », p. 23.

⁹⁵² Júdice, Nuno, « Le poème dans le monde », in *L’inquiétude de l’esprit ou Pourquoi la poésie en temps de crise ?* Textes réunis et présentés par Béatrice Bonneville-Humann et Yves Humann. Nantes : Éditions nouvelles Cécile Defaut, DL 2014, p. 83.

⁹⁵³ Greimas, Algirdas-Julien. *De l’imperfection*. Périgueux : Pierre Fanlac, 1987, p. 98. Le sémioticien cherche notamment à appréhender le paraître comme une fracture des apparences, comme une imperfection. À partir de cette expérience esthétique, l’homme construit un « vouloir-être et un devoir être, ce qui est déjà une déviation du sens » (p. 9). Ces points peuvent sembler proches de la poétique de Pierre Chappuis mais, contrairement au poète, le sémiologue suppose un désir de déchirer le « voile » pour appréhender la vérité.

⁹⁵⁴ *Muettes émergences, proses*, *op.cit.*, p. 120.

⁹⁵⁵ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 75.

⁹⁵⁶ *Muettes émergences, proses*, *op.cit.*, p. 120 : « La proie toujours lâchée pour l’ombre, doit-on croire toute entreprise humaine destinée à demeurer à jamais privée de sens, sans rien perdre de son pouvoir de fascination ? ».

Conclusion du chapitre I : Clarté et obscurité : « deux aspects de la réversibilité qui est vérité ultime⁹⁵⁷ » (Merleau-Ponty)

Si la réversibilité est pour M. Merleau-Ponty la vérité de la création d'un « sens sauvage »⁹⁵⁸, elle est, dans l'œuvre de Pierre Chappuis, le principe même du « travail vivant de la poésie » (J. Thélot). Effectivement, l'expérience de l'obscurité du monde, fondée à la fois sur la part manquante du sens de l'existence humaine, sur l'illisibilité des signes et des appels taciturnes du monde, et sur le caractère médiat, évident et insaisissable de la résonance des choses et des mots en soi, appelle un renversement : le travail de l'œuvre poétique doit sauver du désespoir. Le « besoin de poésie⁹⁵⁹ » s'impose d'abord comme une manière de se nourrir de cette expérience brutale, à jamais inapprivoisable. La réversibilité entre le défaut de sens et un sens en creux tient à ce que le poète désigne comme une « inspiration négative⁹⁶⁰ » :

De semblable défaut de sens résulte – saisissant renversement – un sens en creux, par défaut qui, dépourvu de signification (n'étant signe de rien, n'ayant rien à signifier), néanmoins marque une direction, fût-ce en *pure perte*.⁹⁶¹

Pour sa part, l'auteur refuse une « écriture du désastre » et il conçoit difficilement que le « sens sauvage » d'une œuvre ne puisse avoir la force d'éloigner le désarroi en opérant un renversement favorable, un allègement⁹⁶².

À un autre niveau, la réversibilité œuvre de manière exploratoire dans le « sas assurant le passage du *non poétique* (duquel quotidiennement se relever) au *poétique* ». Ce renversement, ce passage est inhérent à l'idée que Pierre Chappuis se fait de la poésie, de sa vérité, mais le poète souligne lui-même l'assise improuvable de la notion du « *poétique* »⁹⁶³. Dans le travail sur la matière poétique, cette vérité tient à la réverbération déformante du

⁹⁵⁷ Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, *op.cit.*, p. 204.

⁹⁵⁸ *Ibidem*, « L'entrelacs, le chiasme », p. 204 : « la philosophie consiste à restituer une puissance de signifier, une naissance du sens ou un sens sauvage, une expression de l'expérience par l'expérience qui éclaire notamment le domaine spécial du langage. ». Nous nous approprions assez librement l'expression de « sens sauvage ».

⁹⁵⁹ *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, *op.cit.*, « *Besoin de poésie* », pp. 14-15.

⁹⁶⁰ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « *Inspiration négative* », p. 137.

⁹⁶¹ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 43. La citation concerne les mots, mais l'auteur évoquant auparavant le « désastre » de « notre monde, notre être » et celui de certaines écritures (Beckett), notre usage du passage ne nous semble pas entrer en contresens avec le texte.

⁹⁶² Ceci explique la manière dont Pierre Chappuis évoque Francis Giauque dans *Ligatures (Battre le briquet)* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, « *Toucher le fond* », pp. 51-52). Pierre Chappuis est partagé entre la compassion qui le mène à donner de l'importance à l'œuvre de Giauque, et l'idée que les œuvres de Giauque témoignent aussi d'un « échec [...] là où aurait dû s'opérer un renversement favorable ». En effet, l'auteur suisse (1934-1965) a mis fin à ses jours en se noyant dans le lac de Neuchâtel. L'œuvre de Francis Giauque comprend des lettres, des textes de chansons et des proses, regroupés en deux recueils publiés de manière posthume, ainsi que des recueils de poèmes (*Terre de dénuement, Parler seul*).

⁹⁶³ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « *Sas* », pp. 39-40. Immédiatement après la citation relevée, l'auteur note : « (quelle notion plus vague, dépourvue de preuve ?) ».

« (*miroir en biseau*)⁹⁶⁴ » qu'est le poème. Pour l'auteur, le poème relève d'un ressaisissement vital parce qu'il « jaillit » « au plus près de ce dont il procède ». Pourtant, et « – c'est là sa vérité – », l'expérience d'écriture est altération⁹⁶⁵. Le travail d'écriture s'effectue dans un va-et-vient entre ce que les mots font vivre, et « [l]'original, perdu », entre « ce qu'il en était *au juste* »⁹⁶⁶, et ce qui « refera surface⁹⁶⁷ » durant la genèse du poème mais aussi, et plus largement, dans toute la vie du poète et dans l'existence du lecteur. Le poème serait-il un simple éclat trompeur, prétendant ressaisir ce qui fut et demeure obscur ? À cette question, le poète répond fermement par la négative : le poème n'est pas le « Miroir trompeur de la ressemblance », il est « notre seule vérité. ». En revanche, le vertige transparait on ne peut plus manifestement quand il cite Marina Tsvetaeva :

"Telle est aussi la vérité des poètes, une vérité qui n'habite en nous que pendant le tout premier éclair de perception (qu'était-ce donc ?) et qui ne demeure en nous que comme une traînée de poudre ou de fuite (cela a-t-il vraiment existé ?)." ⁹⁶⁸

Retenons toutefois que, d'un point de vue poétique, le mensonge et l'illusion font sens : l'aveuglement du poète est, réversiblement, une chance de « rejoindre autrui dans une vérité qui soit aussi la sienne⁹⁶⁹ », car l'autre aussi fait l'expérience de l'obscurité. Mais encore, cette vérité même sera réversible aussi pour le destinataire qui réorientera l'éclair poétique selon ses propres perspectives de vie. Positivement, la formule de R. Juarroz est convaincante, qui parie sur : « La possibilité qu'une chose dise une autre chose », et sur l'altérité « qui est au cœur des choses, [...] à la racine, au cœur de la poésie.⁹⁷⁰ ».

En somme, le poète est pris par le sens qui s'instaure grâce à lui en même temps qu'à son insu, et du fait même du travail poétique. La langue « se joue » peut-être du poète car sa « seule vérité » est « la répercussion en elle de ce qui lui fait défaut⁹⁷¹ », néanmoins, elle suscite allègement et réjouissance : les résonances intérieures engagées par le texte permettent à la poésie de faire « *[p]lace nette* », si bien que même « l'insignifiance » ne heurte plus⁹⁷². Cette dynamique est, selon Laurent Jenny, propre à la parole figurale car, dans « le

⁹⁶⁴ *Pleines marges, op.cit.*, « (*miroir en biseau*) », p. 29.

⁹⁶⁵ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Quant au poème* », p. 129 : « S'il [le poème] jaillit, c'est dans la langue, au plus près de sa source (faute de quoi ce serait un simple divertissement), au plus près de ce dont il procède et qu'il ne peut – c'est là sa vérité – que trahir en le réinventant, bien moins tourné en arrière qu'en avant vers son destinataire grâce à qui il refera surface. ».

⁹⁶⁶ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « Parler au fleuve », p. 242.

⁹⁶⁷ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Quant au poème* », p. 129.

⁹⁶⁸ *Tracés d'incertitude, op.cit.*, « *Provisoires destinataires* » (sur Pierre Reverdy), p. 14.

⁹⁶⁹ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Distance à soi* », pp. 137-138.

⁹⁷⁰ Roberto Juarroz situe la poésie du côté de l'éclair dans *Fidélité à l'éclair, op.cit.*, p. 20.

⁹⁷¹ *Tracés d'incertitude, op.cit.*, « Illusion et dépossession » (sur Gérard Macé), p. 249.

⁹⁷² *D'un pas suspendu, op.cit.*, « *Place nette* », p. 9. Poème auparavant commenté, page 618.

mouvement pour rejoindre tel ou tel objet du monde », telle ou telle expérience éprouvée, elle s'est ouverte sur :

une « profondeur » qui est aussi une distance. Et aucune accumulation de mes mots ne pourra jamais la réduire. La multiplication des visées diffractera seulement cette distance en mille perspectives, offrant du même coup la chance d'une mobilité d'« intentions » et de projets...⁹⁷³

Dans la labilité de « projets », d'approches, réside l'extase de sens de la poésie. Pour Pierre Chappuis, le renversement, la « ressaisie » poétiques impliquent une volonté de « redressement à la verticale⁹⁷⁴ » à partir de ces choses, de ces instants *a priori* dépourvus « de toute importance⁹⁷⁵ » en eux-mêmes. En prolongeant cette réflexion, nous n'échapperons probablement pas à cette vérité ultime de la réversibilité poétique, que P. Reverdy présente de manière provocatrice : la poésie, écrit-il, « ne comporte aucune obscurité », simplement elle témoigne de « tout ce qui vous entoure et que vous ne pouvez pas entourer – tout ce que vous ne savez pas que vous êtes⁹⁷⁶ ».

⁹⁷³ Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, op.cit., p. 21.

⁹⁷⁴ *Dans la lumière sourde de ce jardin*, op.cit., « À terme peut-être », p. 44.

⁹⁷⁵ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « Événement », p. 118.

⁹⁷⁶ Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II*, op.cit., « Le livre de mon bord », p. 802.

Chapitre II : L'allégement poét(h)ique

II-1. Ressaisie et ressaisissement des fils de l'existence : la poétique de l'instant

- 1.1. Labilités de l'émergence de l'instant
- 1.2. La stratification de l'instant
- 1.3. Les choses faisant navette dans le temps
- 1.4. Le tissage du même et de l'autre

II-2. La logique poétique touchant aux choses moindres

- 2.1. Donner poids aux choses moindres
- 2.2. Logique poétique de la savouration

II-3. Labilité poétique : entre « l'exil au quotidien et le royaume »

- 3.1. Le sentiment de l'exil
- 3.2. L'aspiration au royaume : l'espace de la quête poétique
- 3.3. Le lyrisme, royaume poét(h)ique

La démarche poétique d'approfondissement du monde est marquée par des rapports réversibles entre obscurité et éclaircissement, sur un plan vertical avec l'immersion dans l'épaisseur des choses et de l'étendue, et sur un plan plus horizontal avec la dérive dans la distance aveugle ou avec la figure expérientielle du cheminement. Avec la notion d'allégement, l'angle se déplace vers la « ressaisie¹ » ou vers le ressaisissement poétique. Le premier substantif implique une appréhension nouvelle, une manière de maîtrise, le second recouvre un double travail : les poèmes témoignent d'un retour à soi aussi bien que d'un redressement de force. Or le hiatus entre les mots et les choses est certes miroitant, mais il ne se résorbe ni dans l'intuition de l'immédiat, ni dans celle du « sentiment du monde », ni dans la distance aveugle à laquelle s'essaie toujours et encore le poète. L'idée d'ouverture au monde doit donc être articulée avec celles de la « ressaisie » et du ressaisissement par et dans l'œuvre. Dans la note intitulée « *Terre à terre* », Pierre Chappuis fait état d'une « confrontation » et cette notion est en étroite relation avec les processus d'allégement et de réjouissance poétiques :

¹ *La Preuve par le vide*, op.cit., « M.L., ce jour d'octobre », p. 137. Pierre Chappuis évoque ici le projet de M. Leiris de « vouloir confronter ou confondre sans tricherie l'existence et sa ressaisie par le moyen des mots ».

D'abord vivre, et à partir de ce qui est dépensé sur-le-champ, perdu, englouti et que, écart impossible à combler, les mots trahissent en voulant le retenir, sur un autre plan aura lieu, ardeur et insatisfaction, la confrontation, au mieux la ressaisie.²

Notons d'emblée que la réversibilité entre perte et saisie, entre « ardeur et insatisfaction » s'inscrit dans le processus du changement de « plan ». Celui-ci implique d'une part la vie, et d'autre part le poème. Mais, comme l'ont montré les précédentes analyses, la démarcation est pour le moins problématique, même pour l'auteur. D'une part, l'expérience de vivre se joue dans les mots, et d'autre part le travail de la matière poétique opère une déformation de ce qui fut en amont. Le phénomène de changement de plan mérite donc d'être investigué. Confrontons cette occurrence avec d'autres notes d'essais extraites du même recueil, *La Preuve par le vide* ou bien puisées dans *La Rumeur de toutes choses*, publié quinze années après le premier. Dans « *Sas*³ », l'auteur évoque un autre changement de plan, du « *non poétique* (duquel quotidiennement se relever) *au poétique*.⁴ ». Ce renversement est quelque peu différent : l'articulation réversible entre le « quotidien » et le « *poétique* » implique donc quelque chose comme un « redressement à la verticale⁵ ». Ce processus tient à ce que les « *riens* de l'existence les plus fugaces, les plus humbles⁶ », à ce que les choses « moindre[s] » et « dépourvues de toute importance » en elles-mêmes, « p[uis]ent être chargée[s] de sens »⁷. Notons au passage que s'il s'agit d'abord, pour l'auteur de *La Preuve par le vide*, de « vivre et même terre à terre », avant que n'intervienne sur un plan poétique, la « confrontation »⁸, la « moindre chose » que le poète de *La Rumeur de toutes choses* ressaisit est certes « [h]umble », mais « non synonyme de terre-à-terre »⁹. En réalité, le tiraillement n'est qu'apparent. Pierre Chappuis pense probablement à ce qui distingue son travail du « dire du peu¹⁰ » (F. Villain), du dire de la pauvreté privilégié par un poète comme Antoine Emaz, (dont il apprécie d'ailleurs le travail¹¹). C'est donc du travail sur l'instant et sur l'évocation des moindres choses que pourront être dégagés les principaux éléments de la poét(h)ique de l'allégement, poét(h)ique singulièrement marquée par l'« erran[c]e sur les bords de la

² *La Preuve par le vide*, op.cit, « Terre à terre », p. 128.

³ *La Preuve par le vide*, op.cit, « Sas », pp. 39-40.

⁴ *La Preuve par le vide*, op.cit, « Sas », pp. 39-40.

⁵ *Dans la lumière sourde de ce jardin*, op.cit, p. 44.

⁶ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit, « La Rumeur de toutes choses », p. 59.

⁷ *Ibidem*, « Événement », p. 118.

⁸ *La Preuve par le vide*, op.cit, « Terre à terre », p. 128.

⁹ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit, « Événement », p. 118.

¹⁰ Villain, Franck (dir.), *Le dire du peu*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, Revue des Sciences Humaines, 4/2011, n° 304.

¹¹ Et sur lequel il rédige notamment l'article intitulé « *L'expression la plus sobre* » (dans *Tracés d'incertitude*, op.cit, pp. 305-308).

banalité, comme d'un gouffre¹²» (du Bouchet) aussi bien que par la savouration et la réjouissance. De fait, l'auteur tend à ressaisir, à « relever¹³», un vécu labile ou une chose apparemment anodine pour leur conférer, sur un autre plan, un certain sens. La question se pose donc de savoir comment le poème peut ressaisir des riens, pour les porter vers la signifiante poétique¹⁴, vers l'allègement et de la réjouissance.

Éliminons, dans le cadre de la poétique chappuisienne de la discrétion et de la résonance, l'idée que la ressaisie poétique puisse résulter d'un travail sur « l'éloge du peu »¹⁵ des choses, et précisons la problématique à l'appui d'un poème, déjà convoqué¹⁶, « *Place nette* ». Dans ce poème liminaire du recueil *D'un pas suspendu*¹⁷, le locuteur textuel dit être parvenu à déplacer ces choses qui « n'avai[en]t poids dans la réalité » sur le double plan de la signifiante et de l'« enchantement ». Ce dernier terme renvoie moins à l'idée d'émerveillement qu'au travail poétique qui rencontre avec une vitalité inattendue ce qui fut la réalité en amont. La réjouissance poétique n'est pas de l'ordre de l'« appropriation¹⁸ », d'une part parce que les choses en question ne sont pas nommées et distinguées, et d'autre part, parce qu'elle porte l'énonciateur à un détachement de soi. Cherchant à « ne plus avoir affaire à soi », le locuteur est porté à une renaissance, à l'horizon de l'« aube ». Autant dire qu'il s'agit moins d'un oubli de soi que d'un ressaisissement hors de la platitude de la vie quotidienne. Or, dans le changement de plan qui consiste à se « relever du quotidien¹⁹ », une « indébrouillable réversibilité²⁰ » entre en jeu. Par là, nous pointons une tension, peut-être une « contradiction intime²¹ », tenant au lyrisme de la réalité. En effet, la « ressaisie » trouve son origine et sa nécessité dans le fait de vivre le plus « humble²² », mais la poésie a le devoir de se « tenir en dehors du prosaïque²³ », en dehors de la « [p]auvreté de l'existence », qu'il faudrait « d'une manière ou d'une autre transfigur[er] »²⁴. La note éponyme « *La Rumeur de*

¹² Du Bouchet, André. *Aveuglante ou banale, essais sur la poésie, 1949-1959, op.cit.*, « [Banalité] », p. 145.

¹³ Écho à la citation concernant le passage du « non poétique (duquel quotidiennement se relever) au poétique. » (*La Preuve par le vide, op.cit.*, « Sas », pp. 39-40).

¹⁴ « – vaincue l'insignifiante ! – », note le locuteur du poème « *Place nette* » (*D'un pas suspendu, op.cit.*, p. 9).

¹⁵ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 99.

¹⁶ Partiellement cité dans le passage intitulé *L'illisible, l'indéchiffrable et l'indénombrable*, en 3.1.1.

¹⁷ *D'un pas suspendu, op.cit.*, p. 9.

¹⁸ L'exigence poétique est celle de la « proximité, non appropriation », note le locuteur du poème « *À pas de loup* » (*Dans la foulée, op.cit.*, p. 123).

¹⁹ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Sas », pp. 39-40.

²⁰ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *La Rumeur de toutes choses* », p.58.

²¹ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 141.

²² *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « Événement », p.118.

²³ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « *Terre à terre* », p. 118.

²⁴ *Ibidem*, « *Cousu de fil blanc* », p. 16 : « Pauvreté de l'existence si elle n'est pas (comment cela se pourrait-il ?) d'une manière ou d'une autre transfigurée. ».

toutes choses²⁵» fait état d'un tiraillement sur l'« [é]chelle des valeurs²⁶», entre les plans de la jouissance matérielle, le fait de « tirer franchement agrément du monde », et celle de l'esprit²⁷. Précisément, nous avons auparavant insisté sur le fait que Pierre Chappuis est tenaillé à la fois par l'intuition de l'immédiat, et par le désir de s'y soustraire pour pouvoir ressaisir une impression d'immédiateté sur le plan de l'écriture poétique. Mais, la matérialité de l'immédiateté quotidienne se rapporte également à l'idée lévinassienne de l'embourbement²⁸ de soi dans les tracasseries, dans les préoccupations quotidiennes. La réjouissance qui « est une manière d'être, mais aussi une sensation²⁹» (Lévinas) implique donc un changement de plan, que favorise l'écriture, mais qui résulte avant tout d'un travail sur l'existence poétique. Pour le poète³⁰ comme pour le philosophe, si la « vie de l'homme dans le monde ne va pas au-delà des objets qui le remplissent.³¹», elle ne s'y résume pas.

Aussi, la logique de la sensation, telle qu'elle est définie par P. Valéry et par G. Deleuze, nous paraît-elle primordiale pour préciser la relation entre la « ressaisie » poétique et le changement de plan. En dépit de leurs différences, Valéry et Deleuze s'accordent à penser que :

la sensation, c'est ce qui passe d'un "ordre" à un autre, d'un "niveau" à un autre, d'un "domaine" à un autre. C'est pourquoi la sensation est maîtresse de déformations [...]³²

Dans la perspective de l'esthésie poétique de la sensation, le déplacement du plan du vécu à celui du texte s'articule avec le passage entre l'ordinaire proche (« terre-à-terre ») des choses « humbles » que l'habitude évide de toute charge poétique, de toute tension de sens, et une approche poétique qui les relève, en leur octroyant plus de « poids », plus de relief et plus de goût. Le choix du substantif « poids » est à entendre par contraste avec les

²⁵ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, pp56-59.

²⁶ *Ibidem*, p. 56.

²⁷ *Ibidem*, p. 56.

²⁸ Lévinas, Emmanuel, *Le temps et l'autre*. Paris : Presses Universitaires de France, Collection « Quadrige », 2019, p. 51. Pour le philosophe, la matérialité et la solitude tiendraient au fait que le sujet est parfois « jeté en pâture à lui-même, qu'il s'embourbe en lui-même », sans être capable de se réjouir de nourritures terrestres inutiles à sa survie.

²⁹ Lévinas, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, *op. cit.*, p. 46 : « Toute jouissance est une manière d'être, mais aussi une sensation, c'est-à-dire lumière et connaissance. Absorption de l'objet, mais distance à l'égard de l'objet. ». La notion d'objet renvoie au fait que les choses puissent être réduites à leur nécessité pour la survie de l'être.

³⁰ Pierre Chappuis cite Emmanuel Lévinas dans la note « *La relation au monde* » (*La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 55).

³¹ Lévinas, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, *op. cit.*, p. 45.

³² Dans *Francis Bacon : logique de la sensation* (Paris, Éditions de la Différence, 1981, vol. 1, p. 28), Gilles Deleuze établit un rapprochement entre le peintre et Valéry : « Quand Bacon parle de sensation il veut dire deux choses, très proches de Cézanne. Négativement il dit que la forme rapportée à la sensation (Figure) c'est le contraire de la forme rapportée à un objet qu'elle est censée représenter (figuration). Suivant un mot de Valéry, la sensation, c'est ce qui se transmet directement, en évitant le détour ou l'ennui d'une histoire à raconter. Et positivement Bacon ne cesse pas de dire que la sensation, c'est ce qui passe d'un "ordre" à un autre, d'un "niveau" à un autre, d'un "domaine" à un autre. C'est pourquoi la sensation est maîtresse de déformations, agent de déformations du corps ».

idées que la poésie apporterait un surplus de valeur et d'importance aux choses moindres. S'il ne passe pas par le grandissement, le ressaisissement poétique suppose que la sensation, lorsqu'elle « *devient un être absolu, son propre but, [génère] sa propre jouissance* » (Éluard³³, citant Feuerbach). En outre, la définition de G. Deleuze présente l'avantage de permettre le prolongement de la réflexion sur le processus de miroitement déformant inhérent à la poésie.

Le deuxième point à noter est que le « double fond » de la réalité³⁴ chappuisienne semble engager une autre sorte d'« indébrouillable réversibilité », entre les domaines « sacré et profane »³⁵. Le dernier recueil d'essais confirme la tension posée onze ans auparavant dans la note éponyme du recueil *La Rumeur de toutes choses*. Dans *Battre le briquet*, l'auteur romand se rapporte à Albert Camus et présente un travail de « ressaisie » poétique oscillant entre les polarités de « *l'exil au quotidien et [du] royaume* (Camus s'est bien gardé du terme de paradis) hors de portée, sauf échappées. »³⁶.

En somme, le changement de plan engagé par la « ressaisie » poét(h)ique n'est dû ni au grandissement de l'éloge, ni à l'élévation religieuse, ni au consentement à la matérialité qui « embourbe en soi » (Lévinas), ni même à une purification spirituelle. Le ressaisissement poétique implique plutôt un reliement non religieux, une ardeur non confessionnelle, sacrée, uniquement au sens où ce reliement élémentaire est celui auquel le poète tient par-dessus tout. L'allègement et la réjouissance résultent sans aucun doute de l'intuition d'atteindre « une chose essentielle, qui fait corps avec notre fragilité essentielle.³⁷ » (G. Perros). Sur ce point, la singulière labilité de la perspective chappuisienne ressortit à l'« incertitude que l'envers, au vrai, ne soit l'endroit », à la crainte que l'essentiel reste malgré tout enfoui sous l'inessentiel : « – mais l'essentiel ? dites, l'essentiel ? –³⁸ », interroge avec une évidente angoisse le locuteur de « *Place nette*³⁹ ».

L'allègement et la réjouissance ressortissent à la sensation du temps, qui sera premièrement abordée. Pierre Chappuis se réfère à la pensée bachelardienne de *L'intuition de*

³³ Éluard, Paul, « *L'évidence poétique* », dans *La vie immédiate* suivi de *La Rose publique et de Les Yeux fertiles*. Paris : Gallimard, Poésie Gallimard, 1976, p10. Le philosophe Ludwig Feuerbach (1804-1872) est un philosophe allemand.

³⁴ Cf. *supra*, pages 89 et suivantes.

³⁵ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *La Rumeur de toutes choses* », p58.

³⁶ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 113.

³⁷ Perros, George, *Papiers collés II*. Paris : Gallimard, Collection l'Imaginaire, n°221, 1989, p. 113.

³⁸ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *La Rumeur de toutes choses* », p. 58.

³⁹ *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, p. 9.

*l'instant*⁴⁰, mais les pensées de G. Deleuze ou E. Lévinas seront également convoquées ; l'enjeu principal étant d'expliquer en quoi la poétique de l'instant répond au vœu de la « ressaisie » de l'essentiel d'une vie. Le deuxième chapitre portera sur l'acquiescement aux choses moindres, banales, apparemment dépourvues de sens, comme principe et comme dynamique d'élargissement de l'être, dans l'allégement et le ressaisissement de soi. L'étude de la logique poétique de la sensation permettra de dégager diverses manières de glissements entre les plans de l'insignifiance, de la savouration et de la réjouissance. À cet effet, les notions esthétiques chinoises de la fadeur* et de la saveur* seront mobilisées, transposées. Finalement, il conviendra de revenir sur « l'indébrouillable réversibilité⁴¹ » entre la pesanteur de l'« exil au quotidien » et la réjouissance dans le « royaume »⁴² poétique.

II-1. Ressaisie et ressaisissement des fils de l'existence : la poétique de l'instant

Le temps confronte doublement le poète à l'impossible saisie. Le temps le traverse, indépendamment de sa volonté, et la multiplicité des faits ne tend vers le sens que si elle est comprise, embrassée en fonction d'un horizon plus ou moins défini. Or la conscience de l'absurde entre en tension avec l'approche téléologique de l'existence : celle-ci n'a nulle finalité, et nulle nécessité ne la détermine. La ressaisie et le ressaisissement poétiques concernent donc la possibilité de « quotidiennement se relever⁴³ », de « reprendre pied⁴⁴ » sur le sentier de la continuité chronologique qui, « nous englu », « nous recouvre, nous nie⁴⁵ ».

L'auteur refuse l'éloge, le sensationnel et l'inattendu aussi bien que la platitude, que l'égalité qui « disperse », qui uniformise⁴⁶ : le ressaisissement poétique se tourne donc du côté de la poétique de l'instant, de « l'intuition de l'instant⁴⁷ », en termes bachelardiens, et de la poétique de la sensation. Justement, c'est en distinguant le processus complexe de la sensation de celui du « sensationnel » que G. Deleuze pose un principe de réversibilité qui,

⁴⁰ Dans *Le Biais des mots*, *op.cit.*, « L'intuition de l'instant », pp. 124-125. Ou encore dans *Le Lyrisme de la réalité*, *op.cit.*, p. 26.

⁴¹ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « La Rumeur de toutes choses », p.58.

⁴² *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 113.

⁴³ Reprise d'une partie de la note intitulée « Sas » (*La Preuve par le vide*, *op.cit.*, pp. 39-40).

⁴⁴ *Dans la foulée*, *op.cit.*, « Chemin faisant », p. 108.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 113.

⁴⁶ *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, *op.cit.*, p. 57. Texte liminaire non titré, écrit en italique.

⁴⁷ Pierre Chappuis fait directement référence à l'essai de Gaston Bachelard dans *Le Biais des mots* (*op.cit.*, p. 124) ou dans *Le Lyrisme de la réalité* (*op.cit.*, p. 26).

selon nous, peut caractériser la poétique chappuisienne de l'instant : « à la fois je *deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre.⁴⁸ ». Il n'est donc pas surprenant que, dans une note intitulée « *Dispositions momentanées* », Pierre Chappuis affirme de manière définitive la :

Valeur unique de l'instant, seul foyer. Hors de là, poésie exsangue ou maniérée.⁴⁹

Avant même que le poème ne soit stabilisé sur la page, l'instant engage primitivement une qualité dont se « charge⁵⁰ » le vécu. Cette ressaisie qualitative se différencie déjà de l'immédiat, et implique la prise de conscience du caractère aléatoire et contingent d'un moment : un quelconque phénomène dans l'étendue spatio-temporelle se « rend présent » au point de susciter une « tension intérieure » vers (et dans) le poème⁵¹. Dès lors, l'instant trouve une direction de sens, un sens d'ordre poétique, une « charge » qui ressortit à un « rayonnement d'être⁵² » (Merleau-Ponty), au « rayonnement intérieur d'un sens⁵³ » selon les termes de P. Chappuis. Les métaphores du « foyer » et du « rayonnement » supposent que toutes choses circulent dans le noyau spatio-temporel du moment, et aussi que l'instant se tourne vers le passé tout autant que vers l'avenir. Donc l'instant ne se définit pas moins comme une durée, qu'elle soit fugace ou étendue, que comme un point d'impact : fondamentalement, il met en jeu une sensation de décalage, qui à la fois « ramène et projette devant soi⁵⁴ ». Par conséquent, « l'intuition⁵⁵ » poétique intervient à l'horizon d'une unité de temps quand elle rend compte d'une expérience complexe nouant « des simultanités nombreuses⁵⁶ » (P. Chappuis se référant à G. Bachelard). D'une certaine manière, l'ordre poétique ressaisit quelque chose du temps, mais à la condition de montrer que celui-ci « signifie ce toujours de la non-coïncidence⁵⁷ » (Lévinas).

Le premier point de l'analyse consistera précisément à déterminer les conditions labiles de l'émergence de l'instant ; le second, à expliquer l'articulation des différentes tensions temporelles stratifiant l'instant. La profondeur et le feuilletage de l'instant résultent

⁴⁸ Deleuze, Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris, Éditions de la Différence, 1981, vol. 1, p. 27. Le philosophe se rapporte aux phénoménologues H. Maldiney (à sa théorie du sentir, du pathique) et Merleau-Ponty (pour son analyse de la perception).

⁴⁹ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, « *Dispositions momentanées* », p. 16.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Dans la phrase, toutes les citations proviennent de la même note et de la même page que les précédentes.

⁵² Merleau-Ponty, Maurice, *Signes*. Paris : Gallimard, Collection N.R.F., 1960, *Préface*, p. 22.

⁵³ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « *Les choses dans leur incohérence* », p. 69.

⁵⁴ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, « *Une chasse* », p. 126.

⁵⁵ Bachelard, Gaston, *L'Intuition de l'instant*. Paris : Librairie générale française, Livre de poche, biblio essais, n° 4197, 1994.

⁵⁶ *Le Lyrisme de la réalité*, *op.cit.*, p. 26.

⁵⁷ Lévinas, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, *op. cit.*, p. 10.

de principes de « verticalité » et de réversibilité⁵⁸ selon l'approche bachelardienne, ou encore, de l'insondable diffraction du « cristal⁵⁹ »* selon le concept de G. Deleuze. Par la suite, il sera question du tissage des fils de l'existence, parce que les choses font navette dans le temps, et parce que les instants se lisent en miroir dans le jeu du même et de l'autre. Attendant au paradoxe de la discontinuation du temps, l'instant procède de l'apparement ou de la surimpression du même et de l'autre. Sa résonance se déploie sur différents plans de vie, mais tout en préservant l'idée d'une cohésion vibratoire, d'un « fil plus ténu qu'une ligne idéale et que la diachronie ne coupe pas⁶⁰ » (Lévinas). La logique réitérative et génératrice de l'instant est gage de « renouveau⁶¹ », elle laisse entrevoir une « illusion⁶² » de « permanence » qui ouvre sur « l'intériorité du temps⁶³ » (Deleuze). Tel est du moins ce que laisse accroire l'auteur dans *Battre le briquet* : ce n'est pas à l'infini auquel accède le poète mais à l'intuition d'un voyage illimité dans l'étendue spatio-temporelle :

Temps. Le temps lui-même, sa perméabilité : traversé et retraversé, déployé en tout sens, nullement enclin à suivre son cours.⁶⁴

Dans un dernier temps seulement, il sera possible de distinguer comment l'insaisissable instant peut être le lieu poétique d'un ressaisissement de soi.

1.1. Labilités de l'émergence de l'instant

Pour G. Bachelard comme pour P. Chappuis, l'instant est l'unité nodale du rapport au temps. Le philosophe le définit comme un « point de l'espace-temps⁶⁵ » et il est, pour le poète, le « seul foyer⁶⁶ » poétique. Fondamentalement, l'instant est le point d'origine du poème, sa

⁵⁸ Bachelard, Gaston, *L'Intuition de l'instant*, op. cit., p. 105 : « On trouvera alors tous les véritables instants poétiques d'un poème en tous les points où le cœur humain peut inverser les antithèses ». Le philosophe explique encore que la verticalité est cet « ordre interne » donné aux « ambivalences » de l'instant.

⁵⁹ Pour G. Deleuze, ce qui constitue l'image-cristal, c'est l'opération la plus fondamentale du temps : puisque le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps, il faut que le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé, qui diffèrent l'un de l'autre en nature, ou, ce qui revient au même, dédouble le présent en deux directions hétérogènes dont l'une s'élançait vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé. Il faut que le temps se scinde en deux jets dissymétriques dont l'un fait passer tout le présent, et dont l'autre conserve tout le passé. Le temps consiste dans cette scission, et c'est elle, c'est lui qu'on voit dans le cristal. » Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985, pp. 108-109.

⁶⁰ Lévinas, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, op. cit., p. 10.

⁶¹ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, op. cit., « Renouveau », pp. 30-31 : « Le retour au Même, gage de changement (en forçant à peine sur les mots), en tous cas, vraiment, de renouveau. ».

⁶² *La Preuve par le vide*, op. cit., « Réitérer », p. 100 : « La réitération remède à la précarité : une permanence (qu'importe l'illusion) se recrée. ».

⁶³ Deleuze, Gilles, « Cinéma cours 40 du 03/05/83 – 1 ». Disponible à l'adresse suivante : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=242. G. Deleuze affirme : « Ce n'est pas le temps qui est intérieur à nous ; c'est nous qui sommes à l'intérieur du temps ».

⁶⁴ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, op. cit., p. 150.

⁶⁵ Bachelard, Gaston, *L'Intuition de l'instant*, op. cit., p. 37.

⁶⁶ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, op. cit., « Dispositions momentanées », p. 16.

« vérité ». Il correspond premièrement à « l'éclair de perception », « qui ne demeure en nous que comme une traînée de poudre ou de fuite »⁶⁷ selon les mots de Marina Tsvetaeva, citée par l'auteur neuchâtelois. Créé par la sensation, l'instant serait tout à la fois quasi insaisissable⁶⁸ et fécond parce que son sillage est marqué par une suite de retentissements intérieurs. C'est la raison pour laquelle P. Valéry note que l'instant de la sensation donne l'impression que celui-ci « n'est pas mesuré par la même unité.⁶⁹ », ou encore, que G. Bachelard pose que « le temps n'est rien s'il ne s'y passe rien⁷⁰ ». Partant, la sensation est, tout à la fois, ce qui découvre et découpe le temps, à défaut de donner prise sur lui. Secondement, la charge énergétique du « noyau de temps⁷¹ » (Guillevic) tient à ce que le texte doit susciter le « sentiment » de l'« appartenance » des choses « à un ensemble, faute de quoi elles tomberont en cendres, et le poème avec elles. »⁷².

Le « foyer » de temps, que nous appellerons le plus souvent instant, initie comme un écart, une dérouté spatio-temporelle qui s'érige contre la logique ordinaire d'un temps chronologique, dénombrable, et pourvu de moindres qualités. Il est une force dont témoigne l'évidence d'un vertige poétique dont la teneur reste à spécifier : quelles tensions intérieures, quels changements de plans et quels rapports à la continuation linéaire chronologique configurent le vertige poétique de l'instant ?

À dix ans d'intervalle, les études réunies par Y. Vadé sous le titre de *Poétiques de l'instant*⁷³ et celles réunies par M. Andro-Ueda, T. Takemoto, Toshio et J. Wilker, Jessica dans l'ouvrage *Poésie brève et temporalité*, s'attachent à rendre compte de la multiplicité d'allure des instants privilégiés par les poètes⁷⁴ : il apparaît de façon incontestable que l'idée de brièveté se rapporte bien moins « à une mesure du temps qu'à l'acuité d'une sensation⁷⁵ » (G. Peylet). De fait, la seconde partie a permis de mettre en évidence les phénomènes de tensions de durée⁷⁶, ainsi que l'importance des participes (présents ou passés), des infinitifs, des verbes d'aspect lexical imperfectif. Ces emplois délient l'évocation des repères chronologiques ou

⁶⁷ *Tracés d'incertitude, op.cit.*, « Provisoires destinataires » (sur Pierre Reverdy), p. 14.

⁶⁸ Paul Valéry pose une définition tout à fait équivalente (*Cahiers, I, op.cit.*, « Temps », p. 1227) : « C'est le temps de voir sans reconnaître ».

⁶⁹ Valéry, Paul, *Cahiers, I, op. cit.*, « Temps », p. 1330.

⁷⁰ Bachelard, Gaston, *L'Intuition de l'instant, op. cit.*, p. 39.

⁷¹ Guillevic, Eugène, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*. Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, n°357, 2008, p. 222.

⁷² *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Les choses dans leur incohérence », p. 69.

⁷³ Vadé, Yves (dir.). *Poétiques de l'instant*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 1998.

⁷⁴ Andro-Ueda, Makiko (dir.), Takemoto, Toshio (dir.), Wilker, Jessica (dir.), *Poésie brève et temporalité*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2017.

⁷⁵ Peylet, Gérard, « Le sacre de l'instant dans la poésie de Joseph Rouffanche », in Vadé, Yves (dir.), *Poétiques de l'instant*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 1998, p. 115.

⁷⁶ Dans le passage intitulé *Le tempo de la phrase* (en 2.1.2.3.2).

des repères de durée pour n'envisager que le déroulement interne des choses. Aussi, les poèmes créent-ils très fréquemment un « noyau de temps » (Guillevic) fondé sur un étirement, un suspens, ou sur un revirement, et ils se rompent en même temps que cesse la disposition momentanée⁷⁷ dans laquelle il se déployait. Afin de restreindre le corpus des occurrences et de préciser la réflexion sur l'allégement, notre attention s'est focalisée sur les textes dans lesquels apparaissent les termes d'instant, d'heure, ou de temps. L'intérêt est de pouvoir spécifier les tensions inhérentes au ressaisissement dans l'instant : si l'instant échappe aux ordres de mesures temporelles ordinaires, il s'érige néanmoins en corrélation avec la linéarité chronologique et en fonction de l'idée de durée. Ces tensions conflictuelles s'expriment en termes de verticalité, de discontinuité, d'écart ou de réversibilité.

Nombre de poèmes chappuisiens marquent la percée de l'instant, qui véritablement « troue le temps⁷⁸ » (Platon) ; celui-ci porte le sujet vers un état d'acuité extrême et le plonge dans une sensation de verticalité tout aussi vertigineuse. Ces textes répondent au vœu poétique de dire « la participation à la souveraineté de l'instant dans son intensité, sa fulgurance⁷⁹ ». Ainsi en est-il de ce poème⁸⁰ du recueil *Entailles* :

Creux et bosses
comme pleins et déliés
à parts égales dans la lumière.

Neige :
d'un instant,
sa pleine souveraineté.

La relative fluidité phrastique, l'équilibre des formes concaves et convexes, la sinuosité calligraphique des reliefs déploient une continuation temporelle à l'aplomb de laquelle s'érige l'« instant ». Comme l'exhibe le deux-points, l'« instant » transperce la matière neigeuse, cette blancheur étant aussi bien la matrice que la matière révélatrice de l'instant. L'instant porte les dimensions spatio-temporelles de l'étendue (dimensions qu'il a fait naître) vers une puissance sans limite, vers une qualité prégnante de plénitude. La ligne de crête qui étirait, entraînait le lieu dans une temporalité ondulatoire, une durée faite de variations, presque d'intensités, selon la finesse ou l'épaisseur du trait, est pulvérisée et comme oblitérée par le rayonnement neigeux. La préposition « de » traduit un échange, une réciprocité entre « Neige » et « instant », mais non une durée. Quand les reliefs esquissent une

⁷⁷ Reprise, au singulier, de l'expression qui donne son titre à la note « *Dispositions momentanées* » dans *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 16.

⁷⁸ Wahl, Jean, *Étude sur le Parménide de Platon*. Cité par Mattéi, Jean-François dans l'article « *L'instant et l'éternité chez Platon* », in Vadé, Yves (dir.). *Poétiques de l'instant*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 1998, pp. 9-16.

⁷⁹ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 96.

⁸⁰ *Entailles*, *op.cit.*, p. 41. Poème non titré.

ligne de déploiement illimitée, sans points originel et terminal, le deux-points semble au contraire superposer ses limites l'une sous l'autre : à défaut d'un aboutissement d'ordre chronologique, c'est d'une aura qualifiée autant que qualifiante qu'il est question⁸¹. En termes phénoménologiques (H. Maldiney), ce type d'instant correspondrait à l'idée que le temps sort de lui-même pour générer l'espace, que l'instant « perce le temps et [que] le temps se transforme à partir de cette "extase"⁸² ». D'une certaine manière, l'« instant » est un prompt foyer qui tient tout ensemble, il est comme atemporel. La ressaisie poétique consiste à suggérer qu'il enveloppe toutes choses, ou peu de choses. Quelles qu'elles soient, ces choses ne sont pas même vouées à être nommées, posées⁸³ ou comparées, contrairement aux modulations taciturnes qui s'expriment continûment dans la première partie du poème. La lecture comparée (de la première phrase) du poème liminaire de la seconde partie du même recueil est en elle-même persuasive :

"Le ciel sans cicatrices", continûment, ainsi que par une journée de plein été où la lumière demeure partout égale à elle-même, ou peut-être ne s'agit-il que d'un instant, comme on passerait la main sur un tissu lisse sans rencontrer aucune aspérité, aucun pli.⁸⁴

L'instant ne s'érige pas sans ambiguïté, il est mis en balance avec une expansion longue. De fait, dans l'étendue, il n'existe pas de point d'où pourrait procéder l'instant et à partir duquel il pourrait tout embrasser. La traversée du jour engage une continuation étale (« égale ») dans l'étendue comme dans le temps. Rien ne « troue », ni même ne plisse l'expansion spatio-temporelle. La durée évoquée est incommensurable, elle est polarisée vers une unité et une cohésion propres : toutes choses se tiennent si étroitement entrelacées dans l'identique que la verticalité d'un décalage ne peut prendre forme, creusant presque le manque de l'instant. Sans limites, sans contour, le sens de la durée prédomine. En revanche, dans la seconde unité textuelle du poème, « Presque aussitôt, "Tout se déchire", à la saignée de l'horizon », la fulgurance se marque mais ne pointe que l'écart entre l'à-venir inaccompli dénoté par l'adverbe « Presque », et l'immédiat accomplissement (signifié par « aussitôt »), et l'inachèvement (indiqué par le sens imperfectif du verbe). En outre, horizontalement, le

⁸¹ A propos (notamment) du recueil des *Instants qualifiés* de Jean Tortel, Pierre Chappuis note que le « présent [...] n'est tel que coupé de la durée » (« *L'écart et le renversement* », *Tracés d'incertitude*, op.cit., p. 137).

⁸² Maldiney, Henri. *Regard, parole, espace*, op. cit., p. 120.

⁸³ Dans l'article « *L'écart et le renversement* » (*Tracés d'incertitude*, op.cit., p. 137), Pierre Chappuis évoque l'idée que l'écriture « participe d'un même besoin de cerner, endiguer, circonscrire en « qualifiant », sans rien poser jamais de définitif ». Or il semble bien que l'idée intéresse aussi la ressaisie de l'instant qui se qualifie si aveuglément qu'il ne pose rien de manière appuyée.

⁸⁴ *Entailles*, op.cit., p. 37. Le poème en prose est inscrit en italique. En notes (*Ibidem*, p. 79), l'auteur indique qu'il cite le poème « *Le Circuit de la route* » de Reverdy (*Œuvres complètes, tome I, op. cit., Cœur de chêne*, p. 326). Le texte a été intégralement cité en première partie, page 47.

« *Tout* » est divisé par un pli rougeoyant. L'instant s'instaure à l'aplomb de ces tensions spatio-temporelles dé-mesurées.

À l'opposé, l'instant parfois s'épanouit de ce que la verticalité des choses de l'étendue mesure justement le déploiement temporel. Relisons sous cet angle une partie du poème « (*au rythme des peupliers*)⁸⁵ » :

Intervallaires,
telles des barres de mesure
à l'horizon.

Un instant
dans l'immobilité du froid.

Salut au soleil levant !

L'instant poétique surgit en tension avec la ponctuation spatio-temporelle : il coïncide avec une brièveté et un suspens qui ne valent que comme sensation de non-coïncidence. C'est parce que l'étendue trame une expansion rythmique que le locuteur peut, par contraste, reconnaître le détachement de l'instant qui semble traverser subrepticement l'espace pour venir se porter à sa rencontre. D'ailleurs, l'évanouissement de l'instant n'a-t-il pas déjà lancé le promeneur dans une démarche équivalente, peut-être, à celle évoquée dans le texte « *Paysage brouillé*⁸⁶ », le locuteur « saluant d'un grand geste » le paysage auroral qu'il a « à peine eu le temps » de « saisir », « comme pour l'entraîner dans [s]a course. » ?

Par ailleurs, le vertige poétique subvertit l'expansion linéaire du temps car l'instant procède d'une altération des rapports entre les coordonnées spatiales et temporelles. Dans le premier cas de figure, la temporalité, et avec elle l'appréhension de la durée, s'enroule sur elle-même, l'instant imposant par exemple sa propre dynamique giratoire :

D'un bord à l'autre. À ciel ouvert (*les mêmes piliers*), dans un flot de lumière circulant entre les arbres. Les chemins, les croisées s'enfouissent (*la même nef, ôtés les paravents de verdure*) ; l'heure tourne sur elle-même. Partout, sous le ciel gris, courent les mêmes tranchées (*plus légers, les pas suivants*), partout, au dehors (*les champs, les coteaux de vigne se hérissant, et l'eau*), partout des rideaux, des lignes d'arbres reliant fermes et lieux-dits s'écartent, se rejoignent.⁸⁷

Le vertige de l'instant semble naître de la multiplicité de points de tensions spatio-temporels. Les lignes des sentiers et des intersections « s'enfouissent » en même temps qu'elles démultiplient leurs mouvements (elles « courent »), tandis que d'autres formes s'érigent en une étrange verticalité (les aplats des « champs » et de l'eau se redressent). Parallèlement, les textures font ou non écran ; les arbres forment des repères verticaux instables : les « *piliers* » se démultiplient tandis que les « *paravents de verdure* »

⁸⁵ *Comme un léger sommeil*, op.cit, p. 57. Voir la première lecture du texte, p. 131.

⁸⁶ *Entailles*, op.cit, p. 10.

⁸⁷ *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, op.cit, « *Voisins ni lointains* », p. 91.

disparaissent, et ce avant que les « rideaux » ne retrouvent toute leur importance. Dans les limites de l'étendue, celles-ci ayant été posées dès l'amorce du texte, la labilité des choses entraîne le sujet percevant au centre d'un déséquilibre illimité : le locuteur est comme positionné sur la pointe de la toupie du temps. Dans le second cas de figure, l'instant subvertit de manière moins sensationnelle la durée, mais il l'altère et la déforme tout aussi curieusement. Telle peut être la disposition favorisée par la distance aveugle de l'« *Insomnie*⁸⁸ » :

Montée des jardins en terrasses, l'ombre par effluves entre dans la chambre, dans les vides qu'elle ne comble pas s'installe.

Cette heure-ci, oui, aux dimensions du temps, érodé.

Sans heurt, sans craquements, le mobilier de la nuit est remis en place.

La durée est comme altérée, dé-limitée par l'espace déformé de la chambre. Orchestrée par la double cinétique de l'obscurité et des senteurs, la durée se déploie imparfaitement, inégalement. Les « vides » qui configurent le lieu troublent l'expansion temporelle, mais sans pour autant en contrarier la reconnaissance spatiale. Dans le second énoncé, le redoublement du démonstratif et l'adverbe d'acquiescement contribuent à manifester un double processus d'authentification spatiale et temporelle, processus préalable à un plein consentement à l'étrangeté. L'« heure » émerge de n'être pas pleinement occupée, elle surgit paradoxalement d'une difficulté à se déterminer en fonction de références spatiales ; presque secret, l'empan de ce moment passerait, pour un peu, inaperçu⁸⁹. L'instant ne dure que l'espace d'une non-coïncidence, d'un décalage, avant de se résorber finalement dans l'ordre quotidien, lorsque les choses familières (le « mobilier ») retrouvent leur « place ».

À défaut de subvertir ou d'altérer le cours chronologique du temps, l'instant procède aussi par suspens. Par exemple, il creuse son foyer au cœur même de l'étendue spatio-temporelle. La verticalité de son battement s'espace alors entre l'horizontalité des lignes de l'étendue. Souvenons-nous, à ce propos, du poème « *Ciel double*⁹⁰ », et plus particulièrement de ce paragraphe :

Au-delà, en équilibre dans le suspens du temps et de l'immobilité spacieuse (*ma respiration : pointe et replongée*), deux ciels, deux étendues d'eau, deux étangs de nuages.

⁸⁸ *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, p. 41.

⁸⁹ Comme le « cerisier saxifrage » du poème éponyme dans le recueil *À portée de la voix*, *op.cit.*, p. 19. L'instant, les choses et la vie ne tiennent qu'à un fil, dans la poétique chappuisienne.

⁹⁰ *À portée de la voix*, *op.cit.*, « *Ciel double* », p. 24. Poème abordé auparavant page 95.

L'instant correspond à ce que nous avons décrit en première partie comme une immersion dans la doublure de l'étendue, la sensation de verticalité tient à ce que le regard et la « respiration » du locuteur s'orientent concomitamment et incessamment entre le haut et le bas de l'étendue. L'instant ne coupe pas le temps, mais l'étendue entrecoupée happe (« Au-delà ») le locuteur dans l'extrême tranquillité de l'immobilité spatio-temporelle. La disposition momentanée tend à se confondre avec l'intensité du « rayonnement de sens⁹¹ » (Merleau-Ponty), du « sentiment du monde » (R. Barbaras). Selon cette perspective, l'instant échappe en quelque sorte à la temporalité en dépit de sa labilité (ou grâce à elle) et correspond à l'intemporalité telle que pensée par André du Bouchet : « il me semble qu'en respirant nous ne comptons pas, nous ne faisons pas le compte des mouvements de notre souffle. C'est un intemporel incarné dans l'épaisseur. ». Aussi l'instant serait-il, ajoute A. du Bouchet, « étranger à la façon dont il peut être mesuré.⁹² ». Par contraste, le locuteur du poème « *La chaîne des jours et des heures*⁹³ » semble à la fois engagé et désengagé de la chronologie et des nécessités ordinaires :

Un salut lancé familièrement au passage, joyeux renouement par delà la traversée de la nuit ; de loin en loin, des coups de masse ; à tout propos, caquets et pépiements, et l'heure parfois sonnant au clocher, aussi pour toi par hasard arrêté là.

En effet, le parcours nocturne débouche à la fois sur un retour aux phénomènes quotidiens des travaux manuels, des « coups de masse », et sur une rentrée dans l'aire de la ponctuation chronologique des heures. Néanmoins, en contrepoint, les échanges aléatoires des oiseaux ainsi que l'immobilité du promeneur supposent le rétablissement d'un lien plus intime avec l'étendue. Aussi faudrait-il situer le promeneur dans un pli du temps. Il s'y est glissé fortuitement, mais s'y trouve, sans aucune forme de surprise, en toute tranquillité. De la labilité et de l'ambiguïté du reliement au temps à l'abord d'une dimension latente du temps, il n'y a qu'un pas, que réalise le locuteur du texte « *Marche aveugle*⁹⁴ ». Pour Bachelard, le temps vertical du poème implique tout aussi bien « la profondeur ou la hauteur⁹⁵ ». De fait, le contraste définit aussi l'instant suivant dont l'intensité coïncide avec l'acmé d'une ascension montagnaise :

Quitté le ruisseau [...], je remonte le ravin [...] Au sommet l'heure étale est rejointe. Herbe, cailloux émergent, défont toute blancheur, sauf dans la marge où je me trouve. [...]

⁹¹ *La Preuve par le vide*, op.cit., « *Les choses dans leur incohérence* », p. 69.

⁹² *Entretien* d'André du Bouchet avec Pascal Quignard, « Poésie ininterrompue », France Culture, 1^{er} mai 1977. Cité par Sylvie Decorniquet dans sa thèse intitulée « "L'énergie de l'espace" : André du Bouchet. : Reprendre à la peinture son bien ». Littératures. Université Sorbonne. Paris Cité, 2015.

⁹³ *D'un pas suspendu*, op.cit., p. 26.

⁹⁴ *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, op.cit., « *Marche nulle* », p. 71.

⁹⁵ Bachelard, Gaston, *L'Intuition de l'instant*, op. cit., p. 104.

Au summum de sa plénitude, le locuteur s'est extrait de la logique linéaire chronologique et kinesthésique : l'avancée de la marche est devenue « nulle », « neutre ». Pourtant, la verticalité de l'instant ne mène ni à l'arrêt du temps, ni à l'éternité ; elle (s')ouvre sur une autre dimension spatio-temporelle, une « marge », un méandre, une échancrure. Un tel processus est relativement comparable à celui du poème « *À pas de loup*⁹⁶ », si ce n'est que la verticalité ressortit à l'approfondissement de l'obscurité. Par une « [s]oudaine rémission.⁹⁷ » (l'énoncé est blanchi), le locuteur pénètre « dans le prolongement de la journée⁹⁸ ». La chronologie est comme déroutée, le locuteur s'avance, mais dans la doublure du temps, où la nuit est « sans commencement ». À la faveur de la distance aveugle de l'ensommeillement de toutes choses, il s'est opéré, par le biais de l'instant, une traversée du « miroir ». Le temps est venu à la rencontre du locuteur qui marchait vers lui, et cet instant est rétrospectivement vécu comme une étrange grâce. Le locuteur en est tout imprégné d'incrédulité :

... Comme si – aveuglement, à pas de loup – comme ayant bénéficié d'un temps d'arrêt, d'un creux dans la durée.⁹⁹

Par cette phrase, le poète prend congé du lecteur. Loin d'affirmer une quelconque emprise sur le temps, celui-ci semble bien plutôt vouloir poser que le temps n'est pas un « processus réel¹⁰⁰ » (Merleau-Ponty) : le plan de l'instant est une traversée, un espacement intérieur, « peut-être dans le vide¹⁰¹ », à moins que ne se découvrent de « Chétives passerelles¹⁰² ».

L'instant est une forme de ressaisissement hors de la coulée du temps dans la mesure où il renvoie à une disponibilité et à un espacement intérieur. Cela tient encore au fait que la sensation permet au locuteur de se tenir dans la vibration du temps : elle lui laisse entrevoir une échappée hors de l'ordre du temps. Ainsi la « disposition momentanée¹⁰³ » se distingue-t-elle de la part manquante de l'immédiat pour tendre vers l'« absolu présent¹⁰⁴ ». Ce sont, par exemple, les palpitations du « *désir* » qui portent le locuteur du poème « *Hier devant moi* » à l'aplomb de toute durée et de toute linéarité temporelles : « Hier ou cet autre instant déjà vécu (*un degré, le suivant*), futur, immédiat [...] »¹⁰⁵. Dans l'allègement et la réjouissance,

⁹⁶ *Dans la foulée, op.cit.*, pp. 121-126.

⁹⁷ *Ibidem*, « *À pas de loup* », p. 121.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 126.

¹⁰⁰ Merleau-Ponty, Maurice, *La Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1945, p. 471.

¹⁰¹ *Dans la foulée, op. cit.*, « *À pas de loup* », p. 122.

¹⁰² *Ibidem*, p. 126.

¹⁰³ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 15.

¹⁰⁴ *Le Biais des mots, op.cit.*, VII, *L'absolu présent*, p. 124.

¹⁰⁵ *Dans la foulée, op.cit.*, p. 52.

l'accomplissement et l'inaccomplissement, antériorité et postériorité chronologiques, présence et absence entretiennent des relations réversibles. Par ailleurs, une « *Cassure claire* » dans la pierre peut aussi bien donner à entrevoir une vibration telle que « Toujours déjà, possibles eurent lieu¹⁰⁶ ». Il arrive également que l'extrême repliement temporel confère au locuteur une étrange omniscience. Dans le poème « *(d'après K. Rexroth)*¹⁰⁷ », le déploiement infini des variations chromatiques du « rose et bleu » sur l'eau abolit toute distinction du même et de l'autre, toute différenciation du « passé » et du « futur » : tous deux « s'effacent » pour plonger le locuteur dans l'incommensurable. L'indétermination des nuances chromatiques crée un vertige : les rapports entre les états de choses ne sont pas plus saisissables par la perception que par le biais de l'expression verbale ; mais malgré tout, l'étendue spatio-temporelle offre la certitude d'une unité et d'une cohésion qui ressortissent à un déroulement temporel. Le locuteur ne suggère pas exactement l'idée d'une échappée hors du temps ; par contre, le dernier énoncé évoque une sorte de résolution, une forme d'assimilation réversible de l'espace par le temps, et de la durée par le lieu : « lieu et temps nuls » figurent l'expression du monde, son *vibrato* processuel. Trop fugaces, trop ténus, les changements chromatiques échappent à la perception, et corollairement l'unité théorique et abstraite de l'instant se dérobe. À la faveur de l'accord harmonieux entre l'expansion chromatique et la labilité de l'instant, la sensation subjugué le temps, l'oblitére. Effectivement, notait P. Valéry, « le temps même » n'est perceptible « que lorsqu'il y a désaccord »¹⁰⁸, écart, discontinuité. D'une certaine manière, c'est lorsque le mécanisme subtil du temps est le plus sensible, le plus visible et le plus évident qu'il est le moins saisissable. L'extrême vitesse, l'extrême poudroïement des nuances chromatiques rejoignent, de façon assez surprenante, l'extrême amplitude chronologique. Ainsi, les murets de pierres qui compartimentent l'étendue ont été rectifiés, à peine, de-ci-de-là, selon les « héritages, [ou] rachats » de terres : « continuité » et « permanence » sont « lue[s] » par réversibilité miroitante, donnant l'illusion qu'« il n'y a plus de temps. »¹⁰⁹.

La poétique de l'instant est, dans l'œuvre de Pierre Chappuis, au cœur d'exigences diverses. L'unité nodale de l'instant correspond peu ou prou au poème, et l'un comme l'autre veulent constituer une trouée dans l'uniforme glissée de l'habitude. À cela tient la verticalité de l'instant et la proximité entre le poète et G. Bachelard. Quand le philosophe affirme l'appréhension immédiate de l'instant, contrairement à la durée, quand il pose la discontinuité

¹⁰⁶ *Moins que glaise*, *op.cit.*, p. 70.

¹⁰⁷ *Décalages*, *op.cit.*, IV, 1, « *(d'après K. Rexroth)* » (n.p.). Poème a été cité, page 389.

¹⁰⁸ Valéry, Paul, *Cahiers*, I, *op. cit.*, « *Temps* », p. 1268.

¹⁰⁹ *Muettes émergences, proses*, *op.cit.*, « *De près comme de loin* », p. 82.

essentielle du temps (« la durée est faite d'instants sans durée¹¹⁰ ») ; le poète note qu'« entre deux instants contigus, l'étanchéité est complète, l'interruption brutale¹¹¹ ». Néanmoins, l'absolu de l'instant doit chaque fois faire « place nette » pour qu'advienne « l'enchantement »¹¹² prochain, si bien que l'écriture poétique vise non seulement à garder trace de ces moments divers, mais aussi à suggérer que « d'oubli en oubli, un déroulement se poursuit, illusoirement nié d'abord¹¹³ ». De fait, l'instant dont témoigne le poème est « tributaire d'un ensemble » vital et par là-même il est ré-« inscrit dans la durée¹¹⁴ », sauf que celle-ci est incommensurable : l'ampleur de l'existence se présente comme une démultiplication, une dissémination toujours mobile de foyers de concentration, c'est-à-dire d'instants. D'une page à l'autre, la ressaie serait donc de l'ordre de la rythmique de l'oubli et de l'attention car, explique G. Bachelard, « L'attention est aussi une série de commencements, elle est faite des renaissances de l'esprit qui revient à la conscience quand le temps marque des instants.¹¹⁵ ». Grâce au recueil poétique, le poète accentue la vie, la porte vers une renaissance chaque fois qu'il reprend la parole poétique. Quant au travail des répons et des échos entre les poèmes, entre les recueils, il présente l'œuvre comme « un lieu de résonance pour les rythmes des instants¹¹⁶ » (Bachelard). Par ailleurs, les répons témoignent d'une volonté de « juguler le Temps grâce à un jeu de miroirs¹¹⁷ ». La verticalité de l'instant poétique contrarie incessamment un « fil plus ténu qu'une ligne idéale et que la diachronie ne coupe pas », qu'elle « préserve dans le paradoxe d'une relation »¹¹⁸ (Lévinas). Ce fil qui « *se rompt sans cesse, n'importe où se renoue* »¹¹⁹ engage des ramifications complexes, il court, entre les instants que Pierre Chappuis veut apparenter¹²⁰, mais aussi au cœur même du poème. De fait, « Plus on fait attention à une sensation en apparence uniforme, plus elle se diversifie¹²¹ », note G. Bachelard. Ceci implique que l'instant ne peut être un « foyer » de rayonnement qu'à la condition qu'il trame divers fils. Pour le philosophe, le jaillissement de

¹¹⁰ Bachelard, Gaston, *L'Intuition de l'instant*, op. cit., p. 20.

¹¹¹ *La Preuve par le vide*, op.cit, p. 98. L'idée apparaît aussi dans la note intitulée « Diversité » (*Ibidem*, p. 76) avec l'affirmation suivante : « incompréhensible fractionnement, incompréhensible abîme d'un être ou d'une chose, d'un instant à l'autre. ».

¹¹² *Le Biais des mots*, op.cit, p. 96.

¹¹³ *Ibidem*, p. 96.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 50.

¹¹⁵ Bachelard, Gaston, *L'Intuition de l'instant*, op. cit., p. 36.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 52. Nous déplaçons le propos, le philosophe dit cela du sujet.

¹¹⁷ *Le Biais des mots*, op.cit, p. 97.

¹¹⁸ Lévinas, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, op. cit., p. 10.

¹¹⁹ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole*, op.cit, « *Le contraire d'une insomnie* », p. 59.

¹²⁰ *Le Biais des mots*, op.cit, p. 115 : « quoi de plus banal que ces menus accidents, gages cependant de notre participation au monde, en cela uniques encore qu'inscrits dans une durée à la faveur de laquelle, au gré des différents moments de la journée, de leur retour et du retour des saisons sont rappelés, sont ravivés – réitération génératrice – d'autres instants apparentés mais tout aussi irremplaçables l'un que l'autre ? ».

¹²¹ Bachelard, Gaston, *L'Intuition de l'instant*, op. cit., p. 87.

l'instant poétique est dû à un triple travail de refus : refus de se « référer » au « temps des autres », temps socialement conditionné, au « temps des choses », et au « temps de la vie », aux « cadres vitaux de la durée », précise-t-il¹²². Dans l'œuvre du poète, le dessaisissement extatique répond effectivement à ce triple refus ; par contre, la profondeur de l'instant chappuisien tient tout autant à ce que ces fils temporels se stratifient qu'au fait qu'ils s'ajustent¹²³. Telle est précisément l'hypothèse sur laquelle nous fondons les commentaires suivants : l'instant anime autant qu'il est animé par un feuilletage d'ordres temporels distincts, il fait tenir et fait vibrer ces cordes temporelles les unes par rapport aux autres.

1.2. La stratification de l'instant

L'instant est un terrain mouvant parce qu'il repose moins sur l'ambition d'une saisie¹²⁴ que sur l'appréhension irrésolue des dimensions temporelles, non-coïncidentes mais co-présentes, qui stratifient l'étendue. En dépit de l'évidente sensation que les choses participent d'un ensemble momentané¹²⁵, l'instant n'est pas un simple point spatio-temporel. Il procède d'une articulation complexe de dispositions instables, que Pierre Chappuis définit avec G. Bachelard comme « une expérience immédiate nouant dans l'instant présent, d'un coup globalement, "des simultanités nombreuses"¹²⁶ ». Subjugués par cet ensemble rayonnant qui configure l'instant, les locuteurs textuels n'en expliquent jamais les stratifications, et c'est pourquoi le poème qui en témoigne ne paraît pas relever d'une stricte ressaisie, alors même qu'il sauvegarde l'instant. La labilité poétique résulte premièrement d'un décalage : l'instant n'a de poids que parce qu'il ouvre sur un feuilletage temporel dont le locuteur est comme dépris, désengagé. Secondement, en n'explicitant pas les stratifications dont procède le rayonnement de l'instant, le locuteur crée un effet d'immédiateté perceptive et donne l'impression qu'il laisse s'évaporer l'instable sensation momentanée dans la blancheur de la page. La blancheur de la page équivaut alors à une dimension d'oubli conviant locuteur et lecteur vers le poème suivant. Quand les choses elles-mêmes n'échappent pas à la prise poétique, parce que la désignation ou la nomination font défaut, leur ensemble n'est jamais saisi : il reste mouvant, indéterminé. Partant, l'instant est comme retenu, suspendu à des

¹²² *Ibidem*, p. 106.

¹²³ Ce terme de marine désignant la réunion momentanée de bouts de cordage par un nœud.

¹²⁴ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *De jour en jour* », p. 90 : « La réalité, l'instant présent à saisir – saisir ? – dans leur fugacité. ».

¹²⁵ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « *Les choses dans leur incohérence* », p. 69 : « est nécessaire le sentiment de leur appartenance à un ensemble ».

¹²⁶ *Le Lyrisme de la réalité*, *op.cit.*, p. 26. Le poète fait référence à *L'intuition de l'instant* de Gaston Bachelard.

dimensions de présences spatio-temporelles concomitantes mais inconciliables : les choses participent de l'instant qui s'érige, mais celui-ci trouve paradoxalement sa tenue dans leurs rapports temporellement irréconciliables. En n'exprimant ni étonnement, ni explication, le locuteur textuel parvient à préserver l'effet de spontanéité des « *dispositions momentanées*¹²⁷ » dont il rend compte. En cela, le travail de Pierre Chappuis est comparable à celui des poètes chinois. D'après le sinologue Jean-François Billeter (*Trois essais sur la traduction*), tout l'art des poètes orientaux consiste à « rendre indéfiniment accessibles dans leur fraîcheur première » les instant évoqués. L'essayiste tente d'en expliquer la raison :

[l'] événement qui frappe a l'air simple sur le moment, mais il frappe parce qu'il est complexe en réalité – parce qu'il est une sorte d'accélééré dans lequel s'unissent ou s'articulent, en un instant ou en une succession rapide d'instant, un nombre inattendu d'éléments du réel. L'art du poète est de ressaisir cet événement et de faire surgir en nous le réel.¹²⁸

Comme les poètes chinois, et plus largement encore à l'instar des auteurs de haïkus, Pierre Chappuis ménage fréquemment des tensions entre des ordres temporels distincts : la sensation de l'instant résulte à la fois des glissements entre un niveau¹²⁹ temporel et un autre, de leurs superpositions, et de leurs entremêlements.

Le travail sur les matières spatio-temporelles est fondamental au regard de la labilité de l'univers chappuisien (tel était l'un des axes majeurs de la première partie), mais en plus, il participe de la stratification des temporalités dans l'instant. Revenons premièrement sur le poème « (*sceau ancien*)¹³⁰ » afin d'en prolonger l'analyse :

Rigoles creusées dans le calcaire,
depuis la nuit des temps
veuves de tout ruisseau.

Inutilement
brindilles et brindilles
les combent au gré du vent.

Dans la roche, les rainures produites par la pluie gardent trace des multiples phénomènes pluvieux, que ce soient les plus anciens ou les plus récents. La matière argileuse parle de la temporalité inhumaine des ères géologiques : la labilité des eaux érode lentement mais sûrement. Mais, aussi rongé et friable soit-il, le calcaire demeure de tout temps tandis que le ruissellement s'est quant à lui tari. À ces stratifications temporelles initiales, s'ajoute le

¹²⁷ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit, p. 16.

¹²⁸ Billeter, Jean-François, *Trois essais sur la traduction*. Paris : Éditions Allia, Petite collection, 2014, p. 125. Cité par Wilker, Jessica dans l'« *Avant-propos* » de l'ouvrage collectif *Poésie brève et temporalité*, op. cit., p. 11.

¹²⁹ Par cette formulation, nous renvoyons à la définition de la sensation comme étant « ce qui passe d'un "ordre" à un autre, d'un "niveau" à un autre, d'un "domaine" à un autre. » (Deleuze, Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, op. cit., vol. 1, p. 28).

¹³⁰ *Comme un léger sommeil*, op.cit, I, p. 12.

double phénomène, accidentel et saisonnier, du vent et de la chute des branchages des végétaux. Les fragiles « brindilles » entrent en dialogue avec différents niveaux de temporalité. Elles compensent et viennent comme panser les meurtrissures imposées au calcaire, elles s'offrent comme matière à nourrir la dégradation rocheuse, à la prévenir : à l'éviter, mais peut-être aussi à la devancer. Telle est l'inconscience végétale attendant un trouble pluvieux qui les précipitera violemment, les emportera vers leur propre décomposition. En accusant l'empreinte (le « sceau ») des sillons, en les comblant, les branches ne font pourtant qu'apposer leur consentement à la règle première du processus naturel, la transformation. Dans l'ensemble, les notations poétiques font surgir la complexité du temps dans laquelle se situe l'homme. Resté sans jugement, absorbé par ces temporalités autres, inhumaines, et dont il ne peut être que dépris, le locuteur ne paraît pas envisager une saisie d'ordre épistémologique. Il est bien plutôt saisi par le décalage entre ces détails moindres et leur propension néanmoins à interroger la complexité de son rapport au monde. L'instant est labile, qui n'est tendu ni vers une appropriation de soi, ni vers celle du monde, ni même vers un sens. Être sensible à ces strates temporelles, est-ce habiter poétiquement le monde ? S'il ne fait guère de doute que ce poème, « (*sceau ancien*) », se focalise sur l'énigme expérientielle du temps, d'autres textes pourraient laisser croire que la question est obliérée. Prenons l'exemple du très bref poème intitulé « (*mouettes*)¹³¹ » :

Éphémères tuiles blanches
sur le toit du matin

face au large

Les détails du moment sont en eux-mêmes anodins. Pour reprendre les mots d'un autre locuteur, celui de « *Place nette*¹³² », disons que ces détails qui « participent « de la vraie vie » « n'avaient poids dans la réalité ». Ils étaient en quelque sorte « voué[s] à « l'informulable » du fait même de leur « insignifiance ». Pour autant, un instant s'érige au cœur de ces choses moindres et se tient à la croisée de rapports temporels instables. En effet, les oiseaux, qui d'abord ont pu être confondus avec l'éclat des « tuiles » dans la lumière pâle du soleil matinal renvoient à la fugitivité, à la plus grande instabilité. Leurs ballets, leurs figures labiles, leurs éclats, mêmes et autres, brilleront encore sous les rayons lumineux « du matin », dans l'ampleur de cette matinée-ci, et aussi dans la durée d'une vie : le locuteur s'envole dans un pli du temps, un pli qui est moins qu'une habitude, mais qui recouvre pourtant des dispositions moins aléatoires que celle des mouettes dans l'instant même. Dans le laps

¹³¹ *Décalages, op.cit*, I, 10 (n.p.).

¹³² *D'un pas suspendu, op.cit*, p. 9.

oublieux du ponctème blanc, l'impression glisse dans l'étendue avant de se diluer dans un autre niveau spatio-temporel, dans l'illimité, dans l'intemporalité – du ciel, du lac ou de la mer, qu'importe, ce détail a justement perdu de son poids dans le déséquilibre des temporalités mises en balance par et dans l'instant. Le moment recouvre le va-et-vient d'un plan à l'autre du temps, dans le rythme de l'insu. Précisément, pour P. Sauvanet, il y a « un « temps, voire un *rythme* de l'insu : avant ou après l'action ou la sensation, l'insu peut être pensé – mais non pendant par définition.¹³³ ». Le propre de cet instant est de (se) faufiler (entre) des fils temporels, au cœur du temps, mais sans les nouer véritablement l'un à l'autre. Or justement, les mouettes du poème « *Cousu de fil blanc* » ont pour particularité de dessiner des « tracés et traitillés » qui « ne rapportent rien à rien » mais qui « faufilent le vide. La mémoire et le vide ». En somme, dans l'instant le locuteur glisse d'une dimension temporelle à une autre, sans « s'appesantir », comme « l'oiseau dominant – sans l'ignorer – l'abîme »¹³⁴. Le ressaisissement ressortit à un allègement, et à une verticalité paradoxale, plutôt qu'à un prodigieux arrêt du temps.

Contrairement aux poèmes en vers brefs, les proses de *Muettes émergences*, et notamment celle intitulée « *Ici de tout temps*¹³⁵ », donnent au poète l'occasion d'explicitier les rapports complexes qui le relient au temps. Ainsi, souhaitant « *prendre* de l'altitude », tel promeneur s'allège jusqu'à gagner le lieu où,

Issus d'une moindre faille, d'un moindre creux, issus des entrailles de la terre poussent encore, tapis au ras du sol un pin, un buisson de genévrier, témoins ultimes de poussées obscures, souterraines.

La progression même de la phrase orchestre les glissements entre divers ordres temporels : celui du temps géologique de la pierre, puis celui de l'ère vitale du noyau terrestre, et enfin celui de la temporalité végétale. À la fin du paragraphe, la vision se suspend immédiatement dans un ponctème blanc. Mais l'amorce du paragraphe suivant fait état de l'alentissement extrême de la démarche du poète : « Lente progression où le futur s'annule », comme si la découverte de la béance spatio-temporelle l'avait plongé dans une voie parallèle. Mais bientôt, la situation s'infléchit et le poète est absorbé par une autre dimension temporelle : la pierre, « vive », l'éveille à l'extrême labilité de l'existence et à la difficulté d'habiter le monde :

¹³³ Sauvanet, Pierre, *L'Insu. Une pensée en suspens*. Paris : Arléa, 2011, p. 11.

¹³⁴ *La Preuve par le vide*, op.cit, « Profondeur », p. 131.

¹³⁵ *Muettes émergences, proses*, op.cit, p. 148.

Ici où nous ne saurions nous établir à demeure, ici de tout temps – mais non ! –, puiser des forces nouvelles, jusqu'à l'insoutenable, dans la nudité de la lumière, entre dilatation et, pierres nous-mêmes, concentration sur soi.¹³⁶

Si les arbres opèrent dans le temps un « redressement à la verticale¹³⁷ », se nourrissant de l'énergie souterraine du monde, le poète, lui, vacille. Le désir de passer d'un ordre temporel à l'autre est non seulement vain, mais « insoutenable ». En dépit d'efforts importants, il n'aboutit qu'à un repli sur soi et sur la plus grande précarité de vivre : la matière pierreuse est « si fragile – et nous donc !¹³⁸ ». Dans les poèmes, le ressaisissement dans l'instant implique une certaine légèreté, le locuteur, en retrait, n'explicite pas les tensions temporelles qu'il voue volontiers à l'évanescence ; dans la prose de *Muettes émergences*, le ressaisissement impressif est sans échappatoire, le poète s'attache inutilement à trouver prise (et force) dans les choses qui marquent des plans temporels irréconciliables.

Comme dans le haïku, la stratification des instants chappuisiens dépend souvent d'un élément qui déjoue l'ordre de la saison. À l'inverse de l'instant par le biais duquel le locuteur se faufile et glisse d'un ordre temporel à un autre, le décalage saisonnier fonctionne comme un « merveilleux raccourci¹³⁹ » dans le déroulement chronologique. Pour faire écho à la précédente occurrence, mentionnons d'abord ce passage tiré du poème « *Lointaines solitudes*¹⁴⁰ » :

Seule, entre les pierres, une fleur résiste, toute droite aux tourbillons du vent.

Frileuse campanule de décembre, première ou dernière au creux des mousses dans le temps décalé.

Le redressement de la fleur n'est pas tout à fait comparable à celui des arbres bordant une faille en communication avec les profondeurs souterraines, mais il requiert toutefois l'attention du locuteur. Ce dernier se trouve happé par une sensation de non-coïncidence temporelle qui, de surcroît, se dédouble entre précocité et persistance. Dans les turbulences du vent, du froid que manifeste le tremblement de la plante « Frileuse », agitant en tous sens sa fleur en forme de cloche, c'est toute l'étendue qui est emportée dans les remous du temps. Tournée alternativement vers l'automne et vers le printemps, la plante ouvre une singulière traverse temporelle. Retrouvons cette fois l'intégralité du poème « *Arrière-saison* » afin d'observer comment est mis en œuvre un autre « merveilleux raccourci¹⁴¹ » spatio-temporel :

¹³⁶ *Ibidem*, pp. 148-149.

¹³⁷ À la manière des hêtres et des sapins qui donnent « réplique au dévalement de la colline » et « opèrent de force un redressement à la verticale » en s'élançant opiniâtement vers le ciel dans le poème « *À terme peut-être* » (*Dans la lumière sourde de ce jardin*, *op.cit.*, p. 44).

¹³⁸ *Ibidem*, p. 148.

¹³⁹ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *Été comme hiver* », p. 140.

¹⁴⁰ *Dans la foulée*, *op.cit.*, p. 104.

¹⁴¹ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *Été comme hiver* », p. 140.

À temps surgit, évidé, strié d'ombre et de luisances (*les rangées d'espaliers, les vitres des châssis*), comme élevé au-dessus de la serre embuée (*aérostas, montgolfière de novembre*), le coteau qu'ennuige en son sommet un verger aux arbres déjà noirs, sauf, en avant des autres, toutes feuilles tombées, un pommier encore couvert de ses fruits. Lampions d'une fête passée, leurs pâlies que le soleil ravive en faisant fondre le gel déposé nuitamment sur leur rouge.¹⁴²

Nous avons auparavant expliqué comment la construction de la première phrase crée un effet de tension attendant au surgissement du « pommier ». Notons à présent que l'émergence verticale de l'arbre au « sommet » de la colline va de pair avec une propulsion divergente, proprement renversante dans le cours du temps. Le fruitier est à la fois à l'arrière-garde d'une « fête passée », et à l'avant-garde d'un automne à venir, comme si le temps (à l'initiative du « soleil », en l'occurrence) l'avait élu dans l'étendue, juste « [à] temps » pour que le regard du locuteur se pose sur lui, pour que soit ressuscité un dégel auroral automnal. S'il est un moindre lampion, le « pommier » n'en illumine pas moins un écartèlement chronologique remarquable.

Par ailleurs, l'instant se stratifie du fait de la non-coïncidence spatio-temporelle des points de mire du désir du locuteur. Renouons avec le motif de la fête, motif nié dès le titre et dès l'amorce du poème :

La fête, non. Mais, en cet instant (*cime, étendue*), la flamme de la première étoile, la limpidité du regard dans le soir. (*Tout le ciel, ce fêtu.*) Sur les hauteurs, plutôt qu'ici, j'irais en cet instant où faiblement s'agitent les palmes de la nuit, où, dans les acacias, l'ombre odorante épaissit.¹⁴³

Contrairement au précédent exemple, l'instant est creusé par une non-coïncidence spatio-temporelle qui résulte de l'impatience désaccordant les aspirations du locuteur, à la fois porté ici, puis vers le lointain. Celui-ci est tiraillé entre différents rayons spatio-temporels¹⁴⁴ : la « cime », puis le premier « fêtu » lumineux, tous deux perdus (les juxtapositions parenthétiques insistent sur ce point) dans une dimension spatiale indéfinie, celle de l'ensemble de l'« étendue », de l'ensemble du « ciel », ou encore celle de l'obscurité. De même, le locuteur est dans « cet instant » d'éclairement, mais tout en se projetant concomitamment (l'expression déictique « cet instant » est reprise) vers les profondeurs du bruissement parfumé de la nuit. Le feuilletage du moment implique à nouveau des tensions bidirectionnelles, mais non plus pour ouvrir un biais, un « merveilleux raccourci¹⁴⁵ » temporel. Le locuteur reste comme fiché sur une intenable ligne

¹⁴² *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, op.cit., « Arrière-saison », p. 67. Le début du poème a été cité pour étudier les effets de glissements et de décalages phrastiques, cf. *supra*, p. 417.

¹⁴³ *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, op.cit., « La fête, non », p. 75.

¹⁴⁴ M. Merleau-Ponty explique ainsi l'intrication chiasmatisée entre le sujet et le monde : « Les choses, ici, là, maintenant, alors, ne sont plus en soi, en leur lieu, en leur temps, elles n'existent qu'au bout de ces rayons de spatialité et de temporalité, émis dans le secret de ma chair, [...] je suis parmi elles et qu'elles communiquent à travers moi comme chose sentante. » (*Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 151).

¹⁴⁵ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « Été comme hiver », p. 140.

de démarcation entre deux instants, entre deux espace-temps, alors la réjouissance, la ressaisie, la « fête, non ». *A contrario*, le locuteur du poème « *Excavations* » s'enchant de la dynamique de non-coïncidence dont se charge l'instant :

À présent, ailleurs, autrement, ailleurs, à nouveau, cet instant même est excavation – oh, surprise ! – carrière désaffectée.¹⁴⁶

L'instant procéderait à la fois d'une force de dégagement, de libération (d'« excavation ») et de résolution. Il se libère de la succession chronologique, troublée par la concomitance entre la présence ici-maintenant et sa réitération génératrice (l'« [à] présent » est « à nouveau »), et perturbée par la simultanéité d'un espace pointant ici tout versant « ailleurs ». L'instant ramène donc tout vers lui, avant de trouver finalement résolution, dans l'approfondissement d'une « carrière désaffectée ».

L'instable verticalité de l'instant ressortit à ce que la sensation se stratifie, attestant réversiblement de phénomènes de diversification, d'altérité, d'altération et de coprésence. L'instant configure et défigure tout à la fois l'espace-temps par un jeu de feuilletage d'ordre temporel au cœur du lieu, ou bien par un feuilletage plus radical encore en ce qu'il dément l'identification d'un ici-maintenant. L'instant alors devient comme « (*un point secret touché en profondeur*)¹⁴⁷ », un point de miroitement, quand plus aucun point de vue spatio-temporel ne peut être déterminé.

1.3. Les choses faisant navette dans le temps

Les notions de stratification, de feuilletage ont permis de rendre compte d'une partie des « simultanités nombreuses¹⁴⁸ » qui font de l'instant un « foyer¹⁴⁹ » rayonnant à des niveaux, à des plans temporels divers. Avec les métaphores du « rhizome¹⁵⁰ » (G. Deleuze), de la « toile d'araignée¹⁵¹ » (B. Bonhomme) ou du tissage, il s'agit d'aborder la question de l'apparement entre des instants chronologiquement distincts. Réfléchissant à la façon dont l'homme enracine son existence dans le temps « par le détail et l'instant » Clara Poirier se situe à la croisée de la philosophie, de l'anthropologie et de la littérature pour expliquer ceci :

¹⁴⁶ *Dans la foulée, op.cit*, p. 74.

¹⁴⁷ *Le Noir de l'été, op.cit*, « *La nuit, une même nuit* », p. 21.

¹⁴⁸ *Le Lyrisme de la réalité, op.cit*, p. 26.

¹⁴⁹ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit*, p. 16.

¹⁵⁰ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, « Rhizome », in *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Minuit, 1980, p. 30.

¹⁵¹ Dans « Remarques sur l'effacement et l'ineffacement dans l'œuvre de Philippe Jaccottet » (in Brophy, Michael (dir.), *Ineffacer : L'œuvre et ses fins, op.cit*, p. 127), Béatrice Bonhomme recourt à la métaphore de la toile d'araignée pour aborder expliquer comment la mise en relation de perceptions chronologiquement dispersées permet au poète une échappée hors du temps.

Le temps de la personne singulière pourrait comprendre trois échelles principales : celle de la durée, celle de l'instant et celle du détail. Une personne se construit dans la durée, néanmoins son processus de construction passe par un long tissage d'instantanés eux-mêmes noués de détails, tout ceci étant toujours teinté d'une impression de durée plus ou moins forte.¹⁵²

Son propos est assez éclairant au regard du travail de Pierre Chappuis qui s'attache à ce que les choses, « toujours les mêmes », autorisent l'ancrage dans le présent, à ce qu'elles traduisent l'« enrichissement de chaque instant »¹⁵³. De fait, pour l'auteur, être « dans le détail des choses » semble bien correspondre à l'impression d'être « dans le moment présent » et, plus exactement encore, dans la « durée » de leur déploiement¹⁵⁴. Parce qu'arrimé à la « banalité » des choses le poète se sent « à sa place », il ne se repère plus en fonction de la chronologie et de la mesure ordinaire du temps, mais plutôt selon l'« heure » des choses, c'est-à-dire selon le cours de leurs relations et de leur expansion concertée dans l'espace¹⁵⁵. Ainsi, les pierres ouvrent à un autre niveau de durée, à un autre niveau d'enracinement, celui de « la remontée des temps »¹⁵⁶. Elles sont l'une de ces matières temporelles dont les propriétés sont de lier, « aujourd'hui comme hier », « le Même au Même »¹⁵⁷, et de parler de la continuité, de « l'écoulement du temps » tout en « en neutralisant l'effet »¹⁵⁸. La poétique d'appareillages kaléidoscopiques des poèmes-instants¹⁵⁹ n'a vocation ni à arrêter le temps, ni à ouvrir sur l'éternité. La poétique des échos et des répons vise avant tout une « réitération génératrice » qui est un principe « essentiel », vital¹⁶⁰. Par ailleurs, elle donne à voir le travail du temps, son œuvre processuelle. Le temps ricoche dans la mémoire, dans l'imagination, dans l'appréhension des choses de la réalité : ces points d'impacts sont multiples et c'est pourquoi les « *dispositions momentanées*¹⁶¹ » paraissent se situer au cœur même des choses et comme à l'aplomb de la chronologie et de la durée. La ressaisie poétique tient à ces moindres choses car, argumente C. Poirier, leur apparente « marginalité », leur discrétion « est en fait le meilleur support possible » : elles peuvent « jouer le rôle de liant silencieux entre les instants flamboyants, car [elles sont] partout, dans toutes leurs strates, sans pour autant y

¹⁵² Poirier, Clara, « L'homme enraciné dans le temps : tenir son existence par le détail et l'instant », *Parcours anthropologiques*, n° 12, 2017, « Décrire l'existence humaine », p. 81.

¹⁵³ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « La rumeur de toutes choses ? », p. 157.

¹⁵⁴ *Muettes émergences, proses*, op.cit., « Sereine architecture », p. 51. Par ces mots, Pierre Chappuis évoque la toile de Pieter Saenredam (1557-1665), *Vue de l'église Sainte-Marie à Utrecht*. Néanmoins, l'impression suscitée par le tableau témoigne d'une approche plus globale, la réalité étant *in fine* « *La rumeur de toutes choses* », pour reprendre un titre du poète.

¹⁵⁵ *Ibidem*, « À contre-jour », p. 49.

¹⁵⁶ *Comme un léger sommeil*, op.cit., « (affleurement calcaire) », p. 68.

¹⁵⁷ *Muettes émergences, proses*, op.cit., « De près comme de loin », p. 81.

¹⁵⁸ *Muettes émergences, proses*, op.cit., « D'année en année les mêmes élans », p. 169.

¹⁵⁹ Cf. *supra*, pages 743 et suivantes.

¹⁶⁰ *Le Biais des mots*, op.cit., p. 115.

¹⁶¹ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, op.cit., p. 16.

prendre part.¹⁶²». L'approche de Pierre Chappuis est tout à fait voisine, notamment lorsqu'il décrit dans la note intitulée « *Point d'ancrage* » que :

[L]es choses se rattachent au paysage sans lui appartenir. Elles y trouvent passage, plus ou moins éphémères, qu'elles se modifient ou que changent les dispositions de celui qui les reçoit [...] ¹⁶³

Après avoir choisi l'exemple des pierres, prenons celui des pins¹⁶⁴ avec lequel le poète a noué, d'années en années, une proximité telle que leur « rayonnement » l'accompagne « jusque dans les moments du plus grand éloignement¹⁶⁵ ». Au pin se rattachent différents moments et différentes strates d'existence. Dans le temps de l'enfance, l'arbre fut un point de reliaison, de complicité pour le frère et la sœur, favorisant l'expression partagée de leur imaginaire. Considéré par l'un et l'autre comme un point d'attache entre l'invisible « royaume des ténèbres¹⁶⁶ » et la réalité visibles, le pin entrelace donc le souvenir des lieux aussi bien que les strates de l'imaginaire familial et des légendes immémoriales. Plus tard, et durant toute une vie (« pas question de laisser passer trop de temps sans lui rendre visite, comme en réponse à un appel¹⁶⁷ », déclare le poète), l'arbre aura aussi impliqué d'autres strates affectives, d'autres dimensions temporelles : il est inséparable d'un attachement à l'écriture poétique et, plus spécifiquement encore, à la poésie de Roger Giroux et en particulier à cet ouvrage dont le titre est significatif : *L'arbre et le temps* (1964). Point d'appui de la réverbération d'un temps dans un autre ou d'un lieu dans un autre, point d'articulation entre diverses sphères de l'existence, le pin figure un enracinement tout à fait particulier : il ancre le poète dans le temps bien plus qu'il ne l'assigne à demeure dans le passé. S'il ne figure pas un centre existentiel, le pin est l'un de ses nombreux pôles d'aimantation favorisant des cinétiques circulatoires entre des états de choses et des états d'âme qui ne sont ni hiérarchisables, ni réductibles à des coordonnées spatio-temporelles. En ce sens, l'arbre renvoie à un déploiement existentiel en rhizome, selon la définition proposée par G. Deleuze et F. Guattari. Le rhizome « ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple » ; il « n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes » ; et « [i]l n'a pas de

¹⁶² Poirier, Clara, « L'homme enraciné dans le temps : tenir son existence par le détail et l'instant », *Parcours anthropologiques*, n° 12, 2017, « Décrire l'existence humaine », p. 78. L'autrice réfléchit aux détails, mais son point de vue est, à ce moment, anthropologique. Nous ne trahissons pas l'idée mais déplaçons le propos pour faire plus directement écho aux termes clés de la poésie chappuisienne.

¹⁶³ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 75.

¹⁶⁴ Qui, dans le poème « *Lointaines solitude* », sont justement associés à ces « (lieux de toujours, en toutes saisons) » (*Dans la foulée*, *op.cit.*, p. 103).

¹⁶⁵ *Muettes émergences, proses*, *op.cit.*, « *Cet autre pin* », p. 77.

¹⁶⁶ « *Cet autre pin* », *Ibidem*, p. 80.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 77.

commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde »¹⁶⁸. Le pin est une des choses autour desquelles se polarise un déploiement existentiel, c'est de manière comparable que les lieux peuvent être « aimanté[s]¹⁶⁹ » et le ressaisissement temporel embrasse virtuellement leurs influences multiples. Par exemple, le détail d'« *une certaine qualité de bleu* » a le pouvoir de reporter d'une chose à une autre : il répercute vers la saison printanière et les détails paysagers des poésies de Ronsard ou du Bellay ; ces mêmes éléments paysagers ont quant à eux le pouvoir de ramener de la poésie des pays de Loire aux tableaux de Vermeer ou Corot ; ils font passer d'un ensemble paysager aux « boutons de rose », et ce détail-ci convoque cette fois la saison printanière et le Rhin d'Apollinaire. Finalement, le poète est reconduit en pensée là où ses propres pas le portent souvent, à la pointe d'Areuse¹⁷⁰, à la fois baignée dans le bleu du ciel et de l'eau¹⁷¹, et ce avant d'être transplanté dans le poème « *De l'élection de son sépulcre* », de Ronsard (*Odes*). Du renouveau printanier à la mort (ces moments sont lus comme par réversibilité), la vie se déploie de manière tout à fait anarchique, mais tout en donnant l'impression de la « contiguïté, toujours, du même et de l'autre, dans la coupure et la suture, dans le flux et le reflux...¹⁷² » (Dupin).

L'apparement des choses et des instants est donc « essentiel¹⁷³ » : il opère par répercussion pour donner à « une âme son sens et sa profondeur¹⁷⁴ » (G. Bachelard). À l'appui de la réflexion du philosophe, expliquons en quoi l'apparement des instants obéit pleinement à la logique de la labilité du même et de l'autre. En effet, en matière de poétique de l'instant se révèlent « toujours des broderies, jamais l'étoffe ; toujours des ombres et des reflets sur le miroir mobile de la rivière, jamais le flot limpide¹⁷⁵ » de la durée et du temps.

¹⁶⁸ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, « Rhizome », in *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie, op. cit.*, p. 30. Les auteurs conçoivent tout autrement que nous le concept de rhizome à la fois comme une représentation du monde et comme une structure épistémologique. L'évocation de l'arbre dans la poétique chappuisienne nous rapporte paradoxalement à l'un des symboles contredit par les philosophes, refusant l'idée d'une origine singulière. Mais, le rhizome, aussi bien que le pin du poète, nous conduisent à une vue de la transversalité des instants dans les courants qui animent le temps.

¹⁶⁹ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « *Le bleu, une certaine qualité de bleu* », p. 135.

¹⁷⁰ Où l'Areuse se jette dans le lac de Neuchâtel.

¹⁷¹ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « *Le bleu, une certaine qualité de bleu* », pp. 130-136. Notre évocation est brève car nous reviendrons plus précisément sur cette prose, cf. *infra*, page 803.

¹⁷² Dupin, Jacques. *Matière du souffle*. Paris : Fourbis, 1994, p. 11.

¹⁷³ *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 115.

¹⁷⁴ Bachelard, Gaston, *L'Intuition de l'instant, op. cit.*, p. 91.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 33.

1.4. Le tissage du même et de l'autre

Le temps, ce « toujours de la non-coïncidence » et de la « relation »¹⁷⁶ (Lévinas), se trame par le biais de « ces menus accidents », « uniques encore qu'inscrits dans une durée » et « ravivés » les uns par la survenue des autres¹⁷⁷. Plus fondamentalement encore, la poétique de Pierre Chappuis peut être rapprochée de l'idée deleuzienne selon laquelle la vérité résulte d'« un jeu plus profond qui est celui de la différence et de la répétition¹⁷⁸ ». De fait, le poète souscrit à la formule de Cesare Pavese (dans *Le Métier de vivre*) : « "Voir les choses pour la première fois" n'existe pas. Celle que nous rappelons est toujours une seconde fois. »¹⁷⁹. Oscillant entre coïncidence et non-coïncidence, la tension entre l'autre et le même est un principe majeur du temps poétiquement « travaillé », qui « ne se déroule pas » mais « se noue, se tisse de nœuds à nœuds¹⁸⁰ » (Bachelard). Il s'agit d'abord de déterminer les différents types de nouages opérés par le « dialogue du même et de l'autre¹⁸¹ » avant de déterminer ce dont parlent ces miroitements de temps.

Les nouages du même et de l'autre

Si le tissage du même et de l'autre est important dans le travail poétique sur le temps, c'est qu'il met en jeu ce que G. Bachelard appelle des « apparentements de situations de l'être¹⁸² ». Pour le philosophe, il est essentiellement question de l'illusion de la durée ; pour le poète, les enjeux sont tout aussi fondamentaux, mais nettement plus divers.

Il convient premièrement d'insister sur le fait que l'échange entre l'autre et le même est propre à fonder l'instant, non pas comme une dynamique consistant à défaufiler la durée¹⁸³, mais comme une force de divergence et de décentrement. L'instant chappuisien naît de ce que l'étendue est à la fois une et multiple¹⁸⁴. Il recouvre le trouble d'une « étrange unité qui ne se dit que du multiple¹⁸⁵ » (G. Deleuze). Le recueil *Distance aveugle* est riche de ces évocations de l'autre et du même, de ce « même [qui] rassemble le différent » selon l'idée

¹⁷⁶ Lévinas, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, op. cit., p. 10.

¹⁷⁷ *Le Biais des mots*, op.cit, p. 115.

¹⁷⁸ Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France, 2011, « Avant-propos », p. 3.

¹⁷⁹ *Tracés d'incertitude*, op.cit, « Réitération dynamique » (sur André du Bouchet), p. 212.

¹⁸⁰ Bachelard, Gaston, *L'Intuition de l'instant*, op. cit., p. 107. Le philosophe évoque le travail du texte, nous considérons que le propos éclaire aussi le travail des œuvres.

¹⁸¹ *Muettes émergences, proses*, op.cit, p. 172.

¹⁸² Bachelard, Gaston, *L'Intuition de l'instant*, op. cit., p. 85.

¹⁸³ Comme nous avons pu l'observer auparavant dans le passage intitulé *Labilités de l'émergence de l'instant*.

¹⁸⁴ *La Preuve par le vide*, op.cit, « Paradis », p. 66 : « pays à la fois un et varié ».

¹⁸⁵ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux*, op. cit., p. 196.

d'une « *union originelle* »¹⁸⁶. Fréquemment, l'instant noue l'habitude et la familiarité à la différence : tel locuteur¹⁸⁷ fait état de cet écart à la fois intérieur et extérieur, lorsque l'étendue, « si familière (*tous chemins parcourus*) » lui devient paradoxalement « si autre (*plaine tant de fois traversée*) ». L'intensité du dialogue est soulignée par la reprise antithétique, l'instant est d'ordre qualitatif mais il confirme l'ordre quantitatif (l'adverbe « tant » répond à l'adjectif « tous ») de l'habituel. Le locuteur textuel tire ainsi le fil du temps qui serait la part intérieure, la part profonde de l'existence, c'est-à-dire un « prolongement – faut-il dire spirituel ?¹⁸⁸ » sous-tendant l'hétérogénéité des perceptions. Mais, par ailleurs, le miroitement du même et de l'autre, peut démentir tout aussi radicalement la possibilité et l'impossibilité de renouer avec le temps et avec le lieu :

[...] serai-je au même endroit que ce matin (*le désordre des draps au lever*), touchant ou presque les mêmes carrés de vigne, retrouvant un à un les villages étagés sur la côte¹⁸⁹

Le locuteur se trouve comme délogé de lui-même et du temps, le décentrement impliquant à la fois un « *pas dans le vide*¹⁹⁰ » et un réveil. À l'inverse, à la faveur d'une infime différence, le déplacement du même glisse de manière disproportionnée vers la sensation que l'instant tisse une continuation faite de variations, d'équivalences, plus que d'inégalités. Dans le poème « *Autre matin*¹⁹¹ », il est impossible de savoir si l'altérité est de l'ordre de la contiguïté entre deux instants, entre deux heures, deux jours ou entre deux saisons. Le lever du soleil ne révèle :

[...] rien de reconnu ni d'inconnu, de semblable ni de dissemblable. Juste, mais non pas *au plus juste* : variante rose du précédent.¹⁹²

Selon Antoine Emaz, dans le rapport à l'ordinaire « l'étonnement naît de ce qui a bougé dans le même¹⁹³ » ; parallèlement, pour le locuteur textuel, l'amplitude de l'instant repose sur l'étonnante réversibilité entre le même et l'autre. La dernière phrase du texte tend à signifier que c'est paradoxalement la justesse, l'adéquation entre le même et l'autre qui, au niveau de la sensation, « a pour corrélat le maximum de différence¹⁹⁴ » (G. Deleuze).

¹⁸⁶ *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, *op.cit.*, Texte liminaire non titré, p. 57.

¹⁸⁷ Dans le poème « *Image ou lieu* », *Distance aveugle*, *op. cit.*, p. 110.

¹⁸⁸ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « *La proie pour l'ombre* », pp. 119-120.

¹⁸⁹ *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, *op.cit.*, « *Étincelle* », p. 95.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 94. Poème intégralement cité page 98.

¹⁹² *Ibidem*, p. 94.

¹⁹³ Emaz, Antoine, *D'écrire, un peu*. Baume-les-Dames, Æncrages & Co, 2018, n.p. [dernière page].

¹⁹⁴ Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*, *op. cit.*, « *Avant-propos* », p. 5. Nous restreignons le propos de G. Deleuze en l'appliquant essentiellement à la sensation.

Complétons l'approche en revenant sur la page liminaire du poème « *Pommier impudique*¹⁹⁵ » :

Cendre (*mais ces festons, ces guirlandes dans les branches, piquées de rose ?*), cendre comme une buée, une poussière sur le pays, sur le verger entourant la maison.

Autrement resplendissaient les cerisiers.

La dynamique de la différence est « condensation de singularités¹⁹⁶ » (Deleuze) sur des plans divers : celui de la temporalité, celui du lieu et celui de l'objet. Le tissage est complexe, qui renvoie d'abord à un pommier, celui du titre ; puis, à un « verger » qui se distingue de la grisaille qui l'entoure ; et enfin, à des « cerisiers », dont la différence et la ressemblance ne peuvent plus être circonscrites. Si l'illumination qui caractérisait les « cerisiers » tient à l'éclat de leurs fleurs par contraste avec celles du (ou des) pommier(s), la différence et la ressemblance impliquent les fruitiers. Mais si l'illumination des cerisiers était plus vive du fait d'une moindre (ou d'une plus importante) grisaille alentour, alors la différence implique la brume ou les nuages. Enfin, l'illumination qui marque et la ressemblance et la différence entre le(s) pommier(s) et les cerisiers n'est peut-être que la conséquence du jeu de miroitement de la mémoire, qui confronte, distingue, et tout à la fois ajuste les deux visions pour les nouer et leur donner poids l'une par rapport à l'autre. Le dialogue entre le même et l'autre parle donc du phénomène de la sensation, tel que P. Valéry le définit, métaphoriquement, comme « une étincelle dans une chambre de miroirs¹⁹⁷ ». Par réversibilité, le changement de plan est tel que, dans l'instant, le « retour au Même » est, pour Pierre Chappuis, « gage de changement (en forçant à peine sur les mots), en tout cas, vraiment, gage de renouveau.¹⁹⁸ », de « fraîcheur¹⁹⁹ ». C'est expressément à cette fin de renouement et « d'éveil²⁰⁰ » que le poète pratique le retour sur les mêmes lieux.

1.4.1. Le retour sur les mêmes lieux

Le retour sur « (*les lieux de toujours, en toutes saisons*)²⁰¹ » est un phénomène majeur dans l'œuvre du poète. Ces lieux ont pour spécificité de n'être pas uniquement définis par leurs coordonnées géographiques. L'ancrage réitéré est poétique car l'enracinement se réalise

¹⁹⁵ *Dans la foulée, op. cit.*, p. 13. Nous prolongeons l'analyse entreprise au sujet des ponctèmes, page 387.

¹⁹⁶ Deleuze, Gilles. *Différence et répétition, op. cit.*, p. 246.

¹⁹⁷ Valéry, Paul, *Cahiers, I, op. cit.*, « Sensibilité », p. 1156.

¹⁹⁸ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 31.

¹⁹⁹ *La Preuve par le vide, op.cit.*, p. 59.

²⁰⁰ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « La rumeur de toutes choses ? », p. 157.

²⁰¹ *Dans la foulée, op.cit.*, « Lointaines solitudes », p. 103.

également dans le « [t]erroir de l'imaginaire²⁰² », comme l'indique P. Jaccottet au sujet de sa propre démarche dans « *Même lieu, autre moment* ». Pour le poète, la fréquentation des mêmes endroits, la pesée du même et de l'autre répondent au vœu de « filtrer le temps²⁰³ ». Un tel désir doit également être relevé dans l'œuvre chappuisienne d'autant plus qu'il se colore de labilités particulières. Par exemple, dans la prose intitulée « *D'année en année les mêmes élans*²⁰⁴ », le poète neuchâtelois convoque, en tant que lecteur de *Sylvie*, la métaphore du tamis. Mêlant souvenirs personnels et mémoire ancestrale, Nerval est parvenu à lui faire retrouver son « pays », « affiné, sans grumeaux, sans épaisseurs, musicalement passé [...] au tamis de la langue. », et les traits de ce pays sont si épurés que notre poète les retrouve parfois à proximité du lac de Neuchâtel, « dans la région dite des Grands Marais »²⁰⁵. Quand bien même le retour dans les mêmes lieux n'engage apparemment pas le biais littéraire, la porosité est tout aussi complexe. L'analyse du poème « *Jusant* » avait permis²⁰⁶ de souligner le rôle des énoncés parenthétiques pour rendre compte du travail réciproque entre perception et remémoration. Complétons présentement les remarques : les énoncés parenthétiques sont comparables à des interfaces exhibant le travail de filtrage du temps. Chacun d'eux fait glisser le locuteur de part et d'autre du temps, du présent au passé (« *(ce paysager, hier)* ») ou du passé au présent (« *(hier dans le soir, gravement)*, les mêmes promesses. »). Les ricochets entre « *hier* » et aujourd'hui ont pour effet de propager autrement l'impression d'illumination, qui se répercute dans l'éclat de « midi » tout aussi bien que dans l'obscurité du « soir ». Le locuteur parenthétique insiste précisément sur le rayonnement rétrospectif, sur le contrecoup avec l'énoncé « *(quel déroulement glorieux, hier, dans la nuit ?)* ». L'épithète suggère le caractère inoubliable et la suffisance de ce moment ; pour autant, l'éclat et la gloire des « masses » sombres d'hier semblent bien retentir rétrospectivement de la « légèreté de [ce] midi ». Mais encore, l'adjectif révèle que le filtrage du temps consiste aussi à exalter, à honorer et à jouir du prolongement de l'oscillation entre le même et l'autre. Dans l'instant, la sensation engage des changements de plans qui posent un présent dont la cinétique est celle d'« un *aller et retour* ou d'un cycle mais *hors du temps*²⁰⁷ » (Valéry). Donc si le dialogue entre l'autre et le même opère un nouage tout à fait labile, c'est que le ressaisissement est double, réversible et cristallin, au sens où l'entend G. Deleuze :

²⁰² *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « Une mémoire en broussailles », p. 57.

²⁰³ Jaccottet, Philippe, *Œuvres, op. cit.*, p. 503.

²⁰⁴ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 169.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 165.

²⁰⁶ *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole, op.cit.*, p. 107. Le poème est intégralement cité dans le passage consacré aux *flux et reflux de la mémoire et de l'oubli*, cf. *supra* p. 170.

²⁰⁷ Valéry, Paul, *Cahiers, I, op. cit.*, « Temps », p. 1346.

Ce qui constitue l'image-cristal, c'est l'opération la plus fondamentale du temps : puisque le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps, il faut que le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé, qui diffèrent l'un de l'autre.²⁰⁸

Dans le jeu relationnel entre « *hier* » et aujourd'hui, la trace, le souvenir, font lien et configurent tout à la fois le passé et le présent, le même et l'autre. Mais le filtrage est, pour le poète neuchâtelois, une opération extrêmement délicate. Par exemple, lorsque le locuteur, « [e]ncore une fois, sous les chênes », se « hausse » au « *faîte du crépuscule*²⁰⁹ » pour suivre « le retour et l'accomplissement de la même heure », l'exaltation, la verticalité de l'allègement sont fugaces : presque immédiatement, « l'errance reprend ». De manière plus radicale encore, si le surgissement du même exalte l'autre instant, s'il répercute l'autre sensation en lui offrant à rayonner autrement, les rapports de réflexion et d'altérité peuvent aussi avoir pour conséquence une altération, une atténuation, voire un évidement : « [Se le remémorant, que fait-il d'autre maintenant que l'exalter ?]²¹⁰ », s'interroge le locuteur du poème « *La nuit, une même nuit* ». Sur les plans de la mémoire individuelle comme de la « mémoire ancestrale », le jeu du même et de l'autre, de « relais en relais » opère une ressaisie (« Rien ne se perd »), mais par ricochet uniquement, car finalement, il n'est peut être rien « qui ne se vide de sa réalité »²¹¹.

Plus qu'à un filtrage, la mise en dialogue du même et de l'autre débouche, pour le locuteur du poème « *Erratique*²¹² », sur un nouage. Reportons-nous au passage suivant ainsi qu'aux conclusions auxquelles la perspective de l'étude de l'enjambée²¹³ avait permis d'aboutir :

Autre quand le soleil s'infiltré jusqu'à lui.

Autre aujourd'hui que des feuilles mortes le recouvrent, l'ôtent au regard ; autre quand le brouillard le traîne dans son sillage, hésite, revient ; autre encore, enfoui dans le crépuscule.

À peine l'égayaient à l'instant, rousseur fugitive, quelques brindilles poussées par le vent.

Autre dans sa permanence.

Le travail sur l'enjambée confère au dernier énoncé une fonction de point de suture*. La poétique de l'enjambée coïncide avec l'idée que, dans le va-et-vient des promenades, comme dans le jeu d'appels et de répons entre les lieux, entre les moments et les pierres, le locuteur est « reconduit » toujours vers un « point de convergence », un « nœud », un « point

²⁰⁸ Deleuze, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, op. cit., Chapitre 4, Les cristaux de temps, p. 108.

²⁰⁹ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole*, op.cit., « *Du faîte du crépuscule* », p. 82.

²¹⁰ *Le Noir de l'été*, op.cit., p. 21.

²¹¹ *Muettes émergences, proses*, op.cit., « *D'année en année les mêmes élans* », pp. 168-169.

²¹² *Dans la foulée*, op.cit., p. 136.

²¹³ Cf. *supra*, p. 547 (*Les enjambées poétiques d'agréations verticales*).

d'attache [où] aboutissent – qui sait combien de fils invisibles ?²¹⁴». L'apparement est multidimensionnel, impliquant les instants, les endroits et la matière rocheuse. Dans cette trame complexe, se trouve prise l'idée d'un enracinement essentiel qui ne peut pas davantage être réduit à un détail qu'à l'identité d'une coordonnée spatio-temporelle. Si le rocher est un « point d'ancrage²¹⁵ », c'est parce qu'il est riche de toutes les choses et de tous les chemins qui se sont liés et se lieront à lui²¹⁶. L'auteur interroge par ailleurs, dans *Battre le briquet*, l'intuition que puisse être découvert, « enfou[i] sous [la] trop évidente banalité » des choses et des déambulations capricieuses dans l'étendue, quelque « attachement, tenant à quoi ?²¹⁷ ». Le nœud auquel le poète s'arrime rejoint ce que Lévinas nomme une préoccupation du « salut par le monde » (P. Chappuis cite Lévinas dans la note « *La relation au monde*²¹⁸ ») : la vie de l'homme, affirme le philosophe, « ne va pas au-delà des objets qui le remplissent.²¹⁹ ». Aussi est-il possible de comprendre que le bloc rocheux du poème « *Erratique* » puisse correspondre, comme la montagne Cavaldrossa dans « *Coda*²²⁰ », à un point nodal, à un « (éperon séculièrement marqué / nouant l'avenir au passé) ».

Mais, le « retour dans les mêmes lieux²²¹ » ne garantit pas toujours un ressaisissement plénier, ni même un nouage ou un ancrage. Par exemple, ce retour est tout à fait décevant pour tel locuteur n'aboutissant à « nul ajustement ou réajustement, nulle vérification²²² » ; mais il est beaucoup plus ambigu pour celui du poème « (*d'ici, même heure que hier*)²²³ ». Le titre lui-même est équivoque, pouvant à la fois signifier que le locuteur rejoint, en un autre lieu, la « même heure qu'hier », ou bien qu'il revient au même endroit à la même heure que la veille. Si le locuteur (re)trouve « Intensément, / le soir », qui ne cesse de s'approfondir, le paroxysme nocturne n'est pas directement qualifié par le dialogue entre l'autre et le même. Est-ce à dire que le nouage implique une relation plus forte avec le « soir », comme peut le suggérer l'adverbe ? Inversement, il est possible de considérer que le locuteur ne ressaisit rien de précis, mais se dilue dans la réitération du coucher de soleil. Demeure néanmoins l'idée,

²¹⁴ Dans la foulée, *op.cit.*, « *Erratique* », p. 137.

²¹⁵ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 75.

²¹⁶ Nous retrouvons là le propos de Clara Poirier dans « *L'homme enraciné dans le temps : tenir son existence par le détail et l'instant* » (*Parcours anthropologiques*, n° 12, 2017, « Décrire l'existence humaine », p. 78) que nous avons préalablement présenté. Les détails jouent selon elle le « rôle de liant silencieux entre les instants » dans la mesure où ils sont « partout, dans toutes leurs strates », sans pour autant les déterminer et les définir absolument.

²¹⁷ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 149.

²¹⁸ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 55.

²¹⁹ Lévinas, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, *op. cit.*, p. 45.

²²⁰ *Moins que glaise*, *op.cit.*, p. 104.

²²¹ *Dans la lumière sourde de ce jardin*, *op.cit.*, p. 45.

²²² *Dans la lumière sourde de ce jardin*, *op.cit.*, p. 45.

²²³ *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, p. 21.

même si elle est sous-jacente, que quelque chose ancre le poète, ici ou là, à la « gravité » de la nuit : ne-serait-ce pas le terme lui-même, sur lequel l'auteur s'explique dans *Muettes émergences*, ce terme qui, dit-il, doit être pris « le plus possible à la légère pour l'évidement qu'opère en son centre (impalpable obscurité) l'emposieu du *a* »²²⁴.

Dans un unique espace-temps, le dialogue entre l'autre et le même est d'ordre vibratoire et il est toujours favorable. Entre deux espaces-temps, le bonheur du dialogue entre le même et l'autre peut être plus versatile : « [d]'hier à aujourd'hui, l'heureux ménage » se déploie mais « comme si tout allait basculer dans le vide.²²⁵ » ; dans « *Le temps dilaté* », la ressemblance et la confusion entre « hier » et « aujourd'hui » accusent à la fois « [n]otre bien, notre propre ruine²²⁶ ». Dans *La Preuve par le vide*, l'auteur explique ainsi l'ambiguïté que mettent en jeu les précédentes occurrences :

Écho, rappel, reconnaissance, le semblable redonne vie, empêche d'atteindre à rien d'unique. Exil et refuge.²²⁷

Différentes nuances et différentes tensions marquent ce dialogue du même et de l'autre. Par le biais de la juxtaposition, le poète distingue plusieurs aspects pour les placer en relation d'équivalence cinétique : le souvenir semble converger avec l'identification d'une union principielle (que soulignent les préfixes en *r-/re*) ; en outre, les sentiments d'arrachement et d'accueil divergent. Entre l'autre et le même, la séparation, la différence et l'insaisissable offrent la chance d'une ouverture : le « refuge » mentionné est moins un lieu de vérité qu'une échappatoire. À cet égard, il est nécessaire de se reporter aux notes respectivement intitulées « *Réitérer*²²⁸ » et « *Devenir et permanence*²²⁹ ». À quinze ans d'intervalle, l'auteur réaffirme l'idée que le retour « dans les mêmes lieux²³⁰ » oblitère provisoirement le « sentiment » de précarité pour créer « l'illusion » de la concorde entre « devenir » et « permanence »²³¹. Par contraste, la surimpression des instants induit des sensations plénières d'allègement, de réjouissance, d'ouverture et de renouveau, à condition que le poète ne fasse pas peser sur elles la conscience du mensonge.

²²⁴ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « *No man's land* », p. 225. Dans le Jura, un emposieu désigne une cavité en forme d'entonnoir où les eaux s'engouffrent pour reparaître, sous forme de sources abondantes, dans les vallées inférieures.

²²⁵ *Le Noir de l'été, op.cit.*, « *La nuit, une même nuit* », p. 22.

²²⁶ *Ibidem*, p. 25.

²²⁷ *La Preuve par le vide, op.cit.*, p. 14.

²²⁸ *La Preuve par le vide, op.cit.*, p. 100.

²²⁹ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, pp. 141-142.

²³⁰ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « *Réitérer* », p. 100 : « La réitération remède à la précarité : une permanence (qu'importe l'illusion) se recrée. ».

²³¹ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Devenir et permanence* », pp. 141-142 : « Retour de préférence dans les mêmes lieux [...] à tous moments et en toutes saisons [...] le sentiment de notre précarité toujours en veilleuse en nous, le voilà provisoirement submergé par la conscience – ou l'illusion – de voir réconciliés devenir et stabilité, variation et permanence ».

1.4.2. La surimpression des instants

Le tissage des instants par glissement et enchevêtrement représente un ressaisissement contre la dispersion de l'être et contre l'amoindrissement dans la répétition. Mais encore, la surimpression déjoue aussi bien l'angoisse de la perte définitive de l'instant, que l'oubli de ce en quoi tient son absolue unicité. Quand le retour dans les mêmes lieux, « au même moment de la journée » coïncide avec la reconnaissance des mêmes choses, « inchangées », le poète est bouleversé par l'impression que se trouve « (*rompue, la barrière du temps*) »²³². L'inversion syntaxique dont procède la phrase rend compte du remuement intérieur aussi bien que du renversement de la linéarité chronologique. Par contraste, la surimpression des instants teindrait plutôt à « une différence qui est illumination du même²³³ » (L. Gaspar). Tel est du moins ce que suggère la note intitulée « *Paradis* », dans laquelle Pierre Chappuis explique les phénomènes d'interférences temporelles :

C'est l'image même du paradis, en voyage, un jour de juillet, au sortir d'une courte sieste (innocence, oui, de qui rouvre les yeux), dont je garde le souvenir comme d'un pays de verdure, de haies, de vallonnements où tout était non pas exigüité mais limite (Éden, jardin clos), se répondait, se correspondait, s'appelait dans la lumière, d'une colline, d'un pâturage à l'autre, (ombres sans épaisseur), pays à la fois un et varié, d'une miraculeuse mesure.

Seconde révélation, devant un autre paysage, venue (comment ?) à plus de quinze ans de distance compléter la première : le sentiment de plénitude (je le comprends soudain) tient à la convergence d'éléments environnants, quelle que soit leur diversité : le sujet (non le moi, fermé sur lui-même) tient lieu de foyer rassemble en lui, d'une brassée (écho, répercussion heureuse), ce qui l'entoure.

Aujourd'hui, avec un incroyable retard, troisième révélation, non moins inattendue : par la vertu de leur saisie globale, instantanée, chacune des choses ainsi agrégées s'accroît de la présence des autres, toutes limites s'effaçant au profit d'un subit élargissement.²³⁴

Le premier instant d'illumination renvoie à une certaine configuration de dialogue entre le même et l'autre : ce sont les reliefs, les étendues chromatiques qui se « répond[ent] » et se « correspond[ent] ». Le poète atteste du caractère fondateur de la tension entre la cohésion et le divers, ainsi que de l'équilibre entre variété des choses et variations. Le contenu de ce « souvenir », de cet instant, est précisément évoqué. Il garde la souveraineté de l'originel et conserve sa qualité propre. À l'inverse, le second instant se déploie quasi indépendamment des caractéristiques de l'étendue qui l'a suscité : le processus de la réminiscence dégage de manière synthétique les conditions de la sensation d'épanouissement et oblitère le lieu et l'heure de l'avènement de l'instant. L'un des facteurs de la surimpression dépend de la tension entre l'autre et le même, de la cohésion des choses en dépit de leur multiplicité ; l'autre a trait à un ressaisissement intérieur, à la conscience d'être le point d'ancrage, le « foyer » des choses ambiantes et l'agent du nouage, du tissage entre l'ici-

²³² *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « *Du jour au lendemain* », p. 172.

²³³ Gaspar, Lorand, *Approche de la parole, op. cit.*, p. 52.

²³⁴ *La Preuve par le vide, op.cit.*, pp. 65-66.

maintenant et l'autrefois. La participation aux choses induit la révélation d'une plénitude, mais celle-ci fonctionne par rapport à la première « révélation », elle la « complét[e] ». Corollairement, le « paysage » n'est pas évoqué pour lui-même, il se détache étrangement de toute coordonnée et même de toute spécificité spatio-temporelle. C'est ce qui permet au poète de se tenir dans l'épaisseur du temps, dans la ponctuation existentielle de l'instant qui est une accentuation de vie (Bachelard²³⁵). L'instant découvre un apparemment, une situation d'être²³⁶ (Bachelard), un de ces « motif[s]²³⁷ » qui trament une vie²³⁸. Dans le frottement inopiné des instants, le poète découvre quelque chose comme « un point de fusion » qui « se serait trouvé en [lui] secrètement, intimement »²³⁹ ; il embrasse une « broderie », mais non « l'étoffe » de l'existence, pour reprendre la métaphore bachelardienne²⁴⁰. Reste que la saisie est partielle : le nouage des instants est immaîtrisable, imprévisible et laisse l'auteur sans explication quant à la question du « (comment ?) ». Pour ce qui est du troisième instant, il n'est pas situé en fonction d'un contexte, mais il est rapporté à un empan chronologique. Il découvre *a posteriori* une attente insoupçonnée, il crée la sensation d'une ponctuation et d'une respiration dilatoires. Par ailleurs, l'auteur ne fait, pas plus que pour la seconde illumination, référence au contenu de l'instant, aux choses du lieu, il s'intéresse plutôt à l'intensification et à l'ouverture engagées par le phénomène de surimpression. Les trois instants se déploient l'un par l'autre, mais pour accéder à un autre niveau de sensation²⁴¹, celui d'un accord musical, d'un rayonnement de sens. Commentant le travail de la mémoire involontaire chez Proust, Deleuze²⁴² explique que la réminiscence « rend l'ancien contexte inséparable de la sensation présente », qu'il « enveloppe » les contextes l'un dans l'autre, faisant « de leur rapport quelque chose d'intérieur ». Aussi considère-t-il que le fondement de la superposition ne serait ni la « ressemblance », ni « l'identité » mais les « conditions ». De

²³⁵ Bachelard, Gaston, *L'Intuition de l'instant*, *op. cit.*, p. 80.

²³⁶ *Ibidem*, p. 85.

²³⁷ « Et si la vie n'était qu'un motif sans cesse repris, développé, enrichi ? », est la citation liminaire du livre *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.* Pierre Chappuis l'emprunte à son amie Claude Douguin.

²³⁸ Dans l'article « L'homme enraciné dans le temps : tenir son existence par le détail et l'instant » (in *Parcours anthropologiques*, n° 12, 2017, « Décrire l'existence humaine », p. 83), Clara Poirier relève la même métaphore dans le roman *Les Années* de Virginia Woolf. Le personnage d'Eleanor se demande si, dans son existence, il « existerait-il un motif, un thème, qui reprendrait comme dans une symphonie, un thème, à demi-rappelé, à demi-pressenti ?... un motif gigantesque, momentanément perceptible » (Nos propres références concernent l'édition suivante : *Les Années*. Préface de Christine Joris. Traduction de Germaine Delamain revue par Colette Marie-Huet. Paris : Gallimard, Folio classique, 2007, p. 466).

²³⁹ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « En réalité », p. 108.

²⁴⁰ Bachelard, Gaston, *L'Intuition de l'instant*, *op. cit.*, p. 33 : « toujours des broderies, jamais l'étoffe ; toujours des ombres et des reflets sur le miroir mobile de la rivière, jamais le flot limpide ».

²⁴¹ La sensation est passage d'un niveau à un autre, rappelle G. Deleuze à la suite de P. Valéry (dans *Francis Bacon : logique de la sensation*, *op. cit.*, Volume 1, p. 28).

²⁴² Deleuze, Gilles. *Proust et les signes. Huitième édition*. Paris : Presses Universitaires de France, 1993, pp. 74-75.

fait, le processus de surimpression repose sur des conditions favorables, c'est-à-dire sur un décalage spatio-temporel suffisamment important pour que le désir de reconnaissance soit déjoué et que le travail de réminiscence poétique déploie sa pleine efficacité. Précisément, dans la prose intitulée « *À la brune* », le poète explique que le fait d'avoir « reconnu » une différence (sous la forme d'une « *orientation fautive* ») à propos de la crête du Montoz a séparé de manière décisive les instants qui semblaient promettre de vibrer à l'unisson, « comme si, cherchant à se fixer dans le présent au lieu simplement de le traverser, le passé avait provoqué un blocage » décisif²⁴³.

Pour rendre compte, textuellement, de ce que la surimpression des instants échappe à la fois à l'exactitude de la reconnaissance du même et à la fixité de l'altérité, pour insister sur le travail de la « différence qui est illumination du même²⁴⁴ » (L. Gaspar), le poète neuchâtelois ne peut donc ni expliciter strictement la teneur du chevauchement, ni en préciser trop strictement les contours. Aussi, le travail poétique sur la surimpression passe-t-il par le biais de la création d'effets de décalages. Ceux-ci sont servis par les jeux de répons entre les poèmes et les titres et par la construction des ensembles duaux et des suites : les instants-poèmes continuent ainsi de vibrer, et par eux-mêmes, et les uns par rapport aux autres. Dans les poèmes brefs en vers, les titres (quand ils existent) succèdent au texte et certains d'entre eux mettent finalement en relation des états de choses et des instants distincts, en plus de pointer des échos de recueil à recueil. Rappelons par exemple les titres et les textes, « (*mouettes*) », « *Mouettes ou pierres* » et « (*mouettes ou vagues*) »²⁴⁵ et « (*pierres blanches*) ». Les pierres comme les oiseaux se superposent « au bord du chemin »²⁴⁶ ; les vagues, comme les nuages, et comme les mouettes « amoureuxment / se renvers[ent] / dans le vent.²⁴⁷ ». D'autres titres pointent une surimpression en marge du texte : par exemple, la traversée décevante de l'étendue porte le locuteur-promeneur vers de proches « étangs » alors que le titre, en bas de page, renvoie à ceux du « *pays de Sylvie* »²⁴⁸. Dans le poème en prose « *Jusant* »²⁴⁹, le statisme de la superposition entre hier et aujourd'hui est rendu impossible par le jeu des énoncés parenthétiques. Plus globalement encore, en gommant les coordonnées spatio-temporelles des étendues évoquées, en déjouant les relations prédicatives entre les

²⁴³ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 88.

²⁴⁴ Gaspar, Lorand, *Approche de la parole, op. cit.*, p. 52.

²⁴⁵ *Décalages*, « (*mouettes*) », I, 10 ; *D'un pas suspendu*, « *Mouettes ou pierres* », p. 34 ; *Pleines marges*, « (*mouettes ou vagues*) », p. 39 ; *Pleines marges*, « (*pierres blanches*) », p. 64.

²⁴⁶ *Pleines marges*, « (*pierres blanches*) », p. 64.

²⁴⁷ *Ibidem*, « (*mouettes ou vagues*) », p. 39.

²⁴⁸ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, « (*rêvant d'être au pays de Sylvie*) », p. 72.

²⁴⁹ *Distance aveugle, op.cit.*, p. 107. Poème précédemment cité dans le passage intitulé *Le retour sur les mêmes lieux*. Cf. *supra*, pages 750-751.

procès et les actants²⁵⁰, l'auteur spécifie un instant certes singulier, mais dont l'unicité spatio-temporelle est indéterminée, propre à « accueillir²⁵¹ » tous les moments qui pourraient s'y apparenter. À défaut d'explicitement une surimpression ou d'en analyser les effets et le sens, le poète travaille à troubler l'ancrage du poème, afin de ne conserver que « la charge affective en réserve » au cœur de l'instant²⁵². Quant au développement textuel autorisé par les proses de *Muettes émergences*, il rend possible la description du processus de surimpression. Cependant, l'auteur privilégie l'évocation du glissement des instants en surimpression à l'analyse des enjeux significatifs d'un tel phénomène, comme en témoigne ce passage extrait de « *No man's land*²⁵³ » :

Favorablement, désormais – *halo* d'incertitude –, la poussière sur la vitre de la voiture, qui ternissait le couchant. Vague, imprécise, l'étendue traversée s'estompe, glisse vers sa ressemblance tandis que s'efface, pour se fondre en elle – *halo* de la mémoire – le tableau (tel qu'il m'est resté) de Hubert Robert aux couleurs sourdes et lourdes, découvert l'après-midi même dans une salle mal éclairée de l'Hôtel d'Assézat²⁵⁴. Absorbés par l'ombre envahissante – l'ombre et l'oubli – lavoie et lavandières ainsi que, sur la hauteur, le fort et quelques rares soldats alentour, et même les rochers en surplomb de la rivière, comme ôtés de la toile, cèdent le pas au rougeoiement – *halo* incandescent – sur le point de s'éteindre à l'arrière-plan.

Préalablement, notons que le phénomène de superposition résulte d'un revirement et qu'il fait suite à un premier échange entre l'autre et le même, puisque la vue de l'étendue se trouble, se dédouble et tend « vers sa ressemblance ». La superposition elle-même est tout à fait singulière car elle est liée au voyage en train, à la vitesse du déplacement qui étire les lieux aussi bien que les instants, comme pour les faire passer les uns dans les autres. Le rayonnement est également caractéristique parce que le flou éclaire, et oblitère les moments les uns par le biais des autres. Dans le jeu de surimpression, le tableau perd son arrière plan, qui vient se confondre avec le « rougeoiement » de l'étendue, elle-même se trouvant finalement avalée par l'obscurité. La distorsion de la vision est à la fois configurée par la course du train, par le décalage instable de la surimpression, et par la coulée du temps. Divers décalages amplifient l'étrange rencontre entre ces deux plans de vie résolument apparentés bien que différents l'un de l'autre. Le poète adosse deux dynamiques, celles de l'étirement de l'étendue dans la vitre du train, et celle du déploiement progressif des images de la réminiscence. Tandis que la vue se stabilise au contact des traits picturaux, la toile se distend comme l'étendue traversée. Le progressif étiolement du chevauchement par surimpression

²⁵⁰ Nous renvoyons aux développements opérés en 2.1.1.

²⁵¹ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « Des parenthèses de soleil et de vent », p. 124.

²⁵² *Ibidem*, « Pourquoi toujours l'été le bord de mer ? », p. 228.

²⁵³ *Ibidem*, p. 225.

²⁵⁴ L'Hôtel d'Assézat est situé dans la ville de Toulouse, il abrite le musée Bemberg. Trois toiles de Hans Robert (1733-1808) figurent parmi les collections : *Bergers sous une grotte*, *Paysage au pont* et *Château en ruine sur un rivage*. Il nous semble que cette dernière toile est celle évoquée par l'auteur.

s'opère à la manière d'un fondu-enchaîné cinématographique. Le rayonnement de la surimpression ne désigne pas plus de « point d'attache²⁵⁵ » qu'il ne propose un sens à décrypter. Il ne laisse guère plus de prise que cet autre apparemment de « deux instants » laissant surgir de leur décalage « non le chant, mais l'écart nécessaire à son éclosion.²⁵⁶ ». Si les échos de la mémoire involontaire doivent être, selon le narrateur proustien, unifiés et ressaisis comme « équivalent spirituel²⁵⁷ », le poète accuse quant à lui un manque : le « [b]esoin d'éprouver que les choses, toutes les choses indistinctement et la vie à travers elles ont, au-delà d'elles-mêmes, un prolongement – faut-il dire spirituel ?²⁵⁸ ». Reste donc à expliquer comment ce manque fait l'objet d'un renversement favorable.

1.5. Saisir ou ressaisir l'instant, se ressaisir dans le temps

Dans la note intitulée « *De jour en jour*²⁵⁹ », Pierre Chappuis interroge la possibilité du saisissement de l'instant : « l'instant présent à saisir – saisir ? – ». Comprenons par là qu'il refuse de croire que la poésie a le pouvoir de figer, d'arrêter ou même de transcender le temps. Toutefois, il attend de la poésie qu'elle suscite l'illusion de déjouer le temps. Cela présuppose, comme le remarque B. Bonhomme au sujet de P. Jaccottet, que « le meilleur d'une vie serait à la fois très fragile et comme indestructible, quelque chose qu'on ne peut pas détruire et qu'on ne peut pas posséder non plus²⁶⁰ ». D'un côté, la poésie est l'illusion d'un temps déjoué ; de l'autre, le travail de et dans l'écriture (la poïétique) est fondamental parce qu'il permet à l'auteur de ressaisir quelque chose d'une vie, sans se faire d'illusion, malgré l'écoulement informe du temps, et en dépit du caractère commun des détails et des instants qui l'ont marqué. De fait, la poétique kaléidoscopique déploie ses échos comme si se tramaient, organiquement, les motifs²⁶¹ et les « broderies²⁶² » (Bachelard) d'une vie. Dans son

²⁵⁵ Dans « *Petites baies bien dodues, bien rondes* » (*Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 104), Pierre Chappuis explique que certaines lectures ont le pouvoir de le rapporter, quel que soit leur contenu, à la saveur des groseilles et des mots, à ce « point d'attache » de l'enfance.

²⁵⁶ *Ibidem*, « *Des parenthèses de soleil et de vent* », p. 122.

²⁵⁷ Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*. Tome IV. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 457 : « Qu'il s'agit d'impressions comme celle que m'avait donnée la vue des clochers de Martinville, ou de réminiscences comme celle de l'inégalité des deux marches ou le goût de la madeleine, il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel ».

²⁵⁸ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « *La proie pour l'ombre* », p. 119.

²⁵⁹ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, p. 90 : « « La réalité, l'instant présent à saisir – saisir ? – dans leur fugacité. » ».

²⁶⁰ Bonhomme, Béatrice, *Mémoire et chemins vers le monde*. Colomars : Melis Éditions, 2008, p. 24.

²⁶¹ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures, op.cit.* En ouverture du livre, le poète cite la poétesse et autrice Claude Douguin : « Et si la vie n'était qu'un motif sans cesse repris, développé, enrichi ? ».

²⁶² Bachelard, Gaston, *L'Intuition de l'instant, op. cit.*, p. 33. Cf. *supra*, note n°240 page 755.

œuvre, l'auteur est le compositeur provisoire de ses propres motifs. Il ne les possède pas plus qu'il ne saisit le temps mais, par un effort de volonté, la structuration du livre anime l'intuition qu'il existe « un motif, un thème, qui reprendrait comme dans une symphonie, un thème, à demi-rappelé, à demi-pressenti ?... un motif gigantesque, momentanément perceptible²⁶³ » (V. Woolf). En ce sens, l'auteur-compositeur est réversiblement auditeur-lecteur :

Mentalement est à reconstituer, tant bien que mal, une mosaïque que le temps aurait mise en pièces... soit une lecture à reprendre, compléter, à corriger elle aussi "dans la précision de la rencontre et du hasard".²⁶⁴

Présentons les principales lignes qui sous-tendent le dialogue entre la sensation illusoire d'une échappatoire au poids du temps et le ressaisissement de soi dans les profondeurs temporelles qui restent en partie insondables.

Revenons premièrement sur l'idée que dans le jeu de la mémoire involontaire, l'apparemment des instants suscite l'impression de n'avoir « rien perdu », ni de la « réalité présente et proche »²⁶⁵, ni de l'imaginaire qui a nourri son expansion (et sa déformation) dans le rhizome de l'instant, comme dans celui de l'ample de l'existence. Et ce sentiment n'est pas moindre pour qui se sent « lâchement floué [...] de sa vie propre²⁶⁶ » d'avoir manqué le moment qui se perd alors même qu'il advient. Ainsi le retour « des mêmes rêveries » peut accompagner le retour sur les mêmes lieux car quelque chose d'impalpable subsiste, « telle une vibration quasi imperceptible – c'est dans l'air ! – ²⁶⁷ ». Ce frémissement insaisissable permet une ouverture et donc une ressaisie pour le sujet qui éprouve l'échange du même et de l'autre comme un retentissement illimité. D'ailleurs ce processus est vrai pour les relations entre les mots et les choses²⁶⁸ aussi bien que pour les instants : « Le Même est l'Autre sans que leur affrontement [ne] prenne fin.²⁶⁹ » (P. Chappuis au sujet d'André du Bouchet).

Si l'alentissement de l'étendue suscite l'impression d'un « [t]emps effacé²⁷⁰ » (pour reprendre l'un des titres de *Distance aveugle*), les choses questionnent autrement l'illusion de

²⁶³ Woolf, Virginia, *Les années*. Préface de Christine Joris. Traduction de Germaine Delamain revue par Colette Marie-Huet. Paris : Gallimard, Folio classique, 2007, p. 466.

²⁶⁴ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « *Causses* », p. 236.

²⁶⁵ *Ibidem*, « *N'avoir rien perdu* », p. 153.

²⁶⁶ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « *Faufil* », p. 83.

²⁶⁷ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « *D'année en année les mêmes élans* », p. 163.

²⁶⁸ Dans la prose intitulée « *Rime* », le poète explique que la quasi-synonymie entre « *Gruère* » et « *bruyère* » a donné lieu, dans l'enfance, à une confusion entre le lieu-dit de l'étang et les plantes qui l'entourent et que ce « glissement d'une chose en une autre » a induit le fait que l'« écho initial [s'est trouvé] d'emblé répercuté, prolongé à l'infini ? » (*Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 37).

²⁶⁹ *Deux Essais : Michel Leiris / André du Bouchet, op.cit.*, p. 204.

²⁷⁰ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole, op.cit.*, p. 93.

la permanence²⁷¹ en témoignant d'un enracinement immémorial dans l'étendue. Par exemple, l'attachement que le poète voue aux murets liant « le Même au Même²⁷² », dans l'instant et dans le temps long à l'échelle du pays, génère l'illusion que l'altération n'est fondée que sur de moindres variations. Ainsi explique-t-il :

Continuité, permanence comme lue dans un miroir ? Bien réel cependant ce qu'une fois de plus mes yeux refusent de quitter comme si quelque lien secret m'y attachait, devait me rassurer, me combler, et il n'y aura, il n'y a plus de temps.

Dans le tremblement des inflexions de l'étendue et du temps, les murets semblent dire que la ressemblance superficielle engage une identité profonde. Ceci ne tient pas simplement à l'impression, mais P. Chappuis ressent d'autant plus vivement cet « enracinement commun²⁷³ » que ce type de paysage est menacé par les évolutions agricoles et économiques. Si la vision n'est que partiellement déformée, le simulacre est déjà trompeur : l'espace d'un instant, l'illusion a pris le pas dans l'esprit du locuteur, d'abord en lui faisant miroiter un futur hors du cours des choses et du temps, puis en lui faisant accroire que son vœu est exaucé. Reste que dans ces choses (murets, pins, roches) dont l'ancrage temporel est plus lointain, se glissent les souvenirs propres de l'auteur : leurs ressemblances et leurs différences paraissent à la fois tramer « l'écoulement du temps, [et] en neutraliser l'effet.²⁷⁴ ». Bien qu'emportée dans le cours du temps, la participation aux choses crée à chaque instant l'impression « plus forte de toucher au vrai²⁷⁵ », à « l'essentiel²⁷⁶ ». De fait, explique E. Lévinas, la vie d'un homme « ne va pas au-delà des objets qui le remplissent²⁷⁷ » : nous avons agréé et le point de vue, et le choix du verbe remplir, dont l'ambivalence intéresse la poétique chappuisienne ; mais il est nécessaire de préciser de quelles sortes d'imprégnation et d'accomplissement il s'agit dans l'œuvre du poète romand.

L'attachement aux choses miroite, quelque « part en soi – enfouie sous une trop évidente banalité²⁷⁸ », un « point secret²⁷⁹ », une énergie vitale, à laquelle l'instant « puise sa nourriture », et dont le poète tire « sa mythologie » personnelle²⁸⁰. Lorsque Pierre Chappuis se

²⁷¹ Nous avons précédemment évoqué les notes « *Devenir et permanence* » (*La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, pp. 141-142) et « *Répéter* » (*La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 100)

²⁷² *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « *De près comme de loin* », p. 81.

²⁷³ *Ibidem.*

²⁷⁴ *Ibidem.*, « *D'année en année les mêmes élans* », p. 169. L'idée de neutralité intervient aussi p. 83 (au sujet des murets) : « Mon passé couturé au jour le jour, pluriel et uniforme. Neutre. ».

²⁷⁵ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *De jour en jour* », p. 90.

²⁷⁶ *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 115.

²⁷⁷ Lévinas, Emmanuel, *Le temps et l'autre, op. cit.*, p. 45.

²⁷⁸ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 149.

²⁷⁹ *Le Noir de l'été, op.cit.*, « *La nuit, une même nuit* », p. 21.

²⁸⁰ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « *La nuit des temps* », p. 179. Pierre Chappuis évoque la manière dont il s'est construit une origine en partie illusoire dans les terres tourbeuses de La Sagne (dans le canton de Neuchâtel).

rapporte à l'idée d'« accomplissement », c'est pour l'interroger et lui substituer l'idée de délectation. Voyons en quoi consiste le glissement notionnel :

Parler d'accomplissement ? S'accroît bien plutôt une distance, de répercussion en répercussion ; se creuse – un temps pour tout – un étrange sentiment de bonheur.²⁸¹

Le substantif même de répercussion implique à la fois la réitération, en un sens musical, et un contrecoup qui, étymologiquement²⁸², concerne le retour dans le passé. Passé, présent et avenir sont donc en incessantes interactions et (re)négociations, et nous retrouvons là le concept du cristal deleuzien²⁸³. En revanche, deux points attenants sont particulièrement notables. Le premier est que la mise en relation du même et de l'autre n'est pas ici synonyme de ravissement et d'allégresse, mais d'un approfondissement vertical qui reste néanmoins bienfaisant. Le second point est que le ricochet n'induit pas seulement un étirement de la chronologie : avec les différences, ce sont les « distances » qui s'aiguisent. Il va de pair avec un étrange compartimentage : « un temps pour tout ». La segmentation suppose donc différentes strates temporelles, strates auxquelles il faut rapporter le plaisir de l'auteur. Gardant en mémoire la note « *Paradis*²⁸⁴ », nous sommes tentés de distinguer une joie vive dans l'instant où s'adossent simultanément le même et l'autre, et une délectation plus « étrange » quand le poète cherche, par la suite, à ressaisir activement la vibration éprouvée, grâce à un travail de remémoration, à un travail dans la matière des mots, travail aboutissant ou non à l'écriture. En effet, aux yeux de l'auteur, le « bonheur » tend à « cess[er] sitôt que la conscience s'y attache²⁸⁵ ».

Une dernière dimension à envisager est celle des rapports entre « – le temps de vivre, [et] le temps de l'écriture –²⁸⁶ » : les connexions convergent toutes vers la notion de « fraîcheur ». Or cette idée de fraîcheur est cruciale, d'autant plus qu'elle fonde les conceptions de l'auteur sur la lecture et sur la relation au lecteur, nous y reviendrons. Dans la note intitulée « *Silo*²⁸⁷ », Pierre Chappuis constate que les notes prises dans les carnets sont le plus souvent posées en « pure perte », que l'instant seul est important car « lorsqu'il ramène une impression ancienne, [il] ôte son poids au passé, du coup restitué dans sa pleine fraîcheur ». Notés sur-le-champ, les mots, relèveraient simplement du « dépôt », et même ils

²⁸¹ *Ibidem*, « *Un temps pour tout* », p. 156.

²⁸² Le terme latin *repercussum* est la forme supin de *repercutere* « repousser par un choc, refouler ».

²⁸³ Deleuze, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, *op. cit.*, Chapitre 4, Les cristaux de temps, p. 108 : « Ce qui constitue l'image-cristal, c'est l'opération la plus fondamentale du temps : puisque le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps, il faut que le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé, qui diffèrent l'un de l'autre ».

²⁸⁴ *La Preuve par le vide*, *op. cit.*, p. 65-66.

²⁸⁵ *Muettes émergences, proses*, *op. cit.*, « *Ce qui va disparaître* », p. 213.

²⁸⁶ *Ibidem*, « *Un temps pour tout* », p. 156.

²⁸⁷ *La Preuve par le vide*, *op. cit.*, pp. 58-59.

contrarient le plaisir de l'instant s'ils sont mus par un « vain désir de [...] prolongement²⁸⁸ ». Mais, si l'œuvre poétique est riche, si elle est travaillée comme un milieu dynamique de ressaisie dans le temps, alors elle permet d'apprécier combien « l'instant que nous vivons à neuf, intensément, comme une première fois par une faveur particulière, est riche des multiples échos d'instants semblables vécus antérieurement.²⁸⁹ ». Par ailleurs, c'est à la fraîcheur avec laquelle « [v]ivre sans réserve le présent de l'écriture » sans que l'« illusion ne s[e] dément[e] », que se voue l'auteur²⁹⁰. Le ressaisissement est donc plus large, il ressortit aussi à une manière de vivre l'écriture, et non pas simplement à une ressaisie des choses et des instants, à l'identique dans le texte. Le bonheur lié à l'écriture n'est pas un simple « prolongement²⁹¹ » du vécu, il ravive la fraîcheur de ces choses et de ces instants pouvant « [t]oujours » et « encore » être « dit[s] autrement », et donc pouvant toujours être revécus autrement, selon les pouvoirs concurrents (antagonistes ou convergents) de « la langue, imaginative autant que la mémoire. ». De même, le poème n'est peut-être pas uniquement un « aboutissement²⁹² », les termes du texte, renouvelant le rapport à d'autres choses et d'autres mots, projettent le locuteur vers le futur²⁹³ toujours selon le principe du cristal deleuzien. Ni perdu, ni retrouvé, l'instant du poème renvoie sans conteste à cet « essentiel » de fraîcheur et de naïveté que P. Chappuis nomme ferveur²⁹⁴ et que G. Bachelard pense comme étant une sorte de « foi » laïque impliquant la plus grande force créatrice, et qui est « tout » dans la mesure où « elle joue au niveau de la synthèse des instants », mais qui n'est « rien » substantiellement puisqu'elle n'est pas propre à l'instant²⁹⁵.

En dernier lieu, le travail poétique du même et de l'autre touche à l'appréhension d'une inaccessible beauté²⁹⁶, d'une beauté qui entremêle indissociablement le fait de vivre et celui d'écrire. Dans l'œuvre du poète, la beauté de l'existence a notamment trait à l'idée que

²⁸⁸ *Ibidem*, « Ébriété », p. 119.

²⁸⁹ *Le Lyrisme de la réalité*, *op.cit.*, p. 37.

²⁹⁰ Telle est l'une des qualités que Pierre Chappuis reconnaît dans l'écriture d'André du Bouchet dans l'article « *L'instant irréductible* », repris dans *Tracés d'incertitude*, *op.cit.*, p. 201.

²⁹¹ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 119 (une occurrence pour chacune des deux notes comprises sur la page).

²⁹² *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 115 : « En dépit de leur discrétion, ils [les « instants apparentés »] ramènent à quelque chose que, sans le définir nous reconnaitrions comme essentiel pourvu qu'ils trouvent aboutissement dans le poème ».

²⁹³ *Ibidem*, p. 126 : « Même tournée vers le passé, soucieuse de rattraper les moments perdus, substitut de la mémoire, l'écriture se conjugue au futur ; elle ramène, projette devant soi une réalité qui n'était pas vraiment ruinée [...] ». Pierre Chappuis commente un passage des *Confessions* de Rousseau.

²⁹⁴ Notion qu'il nous fait dès à présent poser, mais sur laquelle nous reviendrons par la suite.

²⁹⁵ Bachelard, Gaston, *L'Intuition de l'instant*, *op. cit.*, pp. 65-66. Au regard de l'œuvre de Pierre Chappuis, nous ne pouvons pas reprendre l'idée bachelardienne selon laquelle l'apparement des instants tiendrait d'une transcendance.

²⁹⁶ Dans la note « *Se payer de mots* » (*La Preuve par le vide*, *op.cit.*, pp. 94-95), Pierre Chappuis pose que « la beauté n'a trait qu'à ce qui se dérobe, se manifeste sans se dévoiler, nous porte – à écrire, aimer, peindre. ».

l'on ne peut saisir et connaître « la beauté d'une chose que dans une autre²⁹⁷ » (Proust), et en particulier si l'autre chose s'inscrit en décalage. Même l'appréciation de la beauté d'une œuvre artistique répond au critère, implicite semble-t-il, de la réitération créatrice. Déconcerté par l'émotion²⁹⁸ (« *Pourquoi est-ce si beau ?* », s'enquiert-il) devant une exposition des œuvres de Pierre Soulages, le poète explique :

Devant ces toiles, leur dépouillement, leur opacité, leur impénétrabilité apparentes, une fois de plus : richesse, diversité dans le Même ; je ne sais quel souffle de vie me porte au plus haut.

L'allègement et le ressaisissement tiennent non pas tant à l'illusion de dominer le temps grâce au poème mais en quelque sorte à l'impression que toutes les « dimensions de temps » trouvent dans le livre comme dans l'œuvre, « la vérité qui leur correspond.²⁹⁹ » (Deleuze à propos de Proust). Or cette vérité essentielle nous semble être, pour Pierre Chappuis, de l'ordre d'un miroitement grâce auquel s'éclairent la profondeur et l'ampleur retentissantes des motifs d'une vie. En paraphrasant Julien Gracq, posons que, fonctionnant en « enceinte fermée », le livre parvient à « se réincorporer — modifiées — toutes les énergies qu'il libère, [à] recevoir en retour, réfléchies, toutes les ondes qu'il émet » alors qu'au niveau de l'existence, « la règle est le rayonnement et la dispersion stérile »³⁰⁰. Le livre orchestre la déformation mais aussi l'« auto-réanimation » de l'instant ; « l'énergie émise » par chacune des « dispositions momentanées³⁰¹ » (P. Chappuis) évoquée par le texte est « réverbérée par toute la masse »³⁰². Finalement, l'œuvre, plus encore que la vie, porterait de manière limpide mais non transparente, de manière insondable comme les profondeurs de l'eau, l'image d'une existence fluée « de miroirs en miroirs ». Au cœur de « reflets de reflets³⁰³ » (Bachelard), l'auteur trouverait à se ressaisir.

Pour conclure et déplacer quelque peu la problématique de la déségotisation³⁰⁴, posons que la poétique kaléidoscopique des instants implique la ressaisie d'une « subjectivité

²⁹⁷ Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*. Tome IV. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris : Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 560.

²⁹⁸ « *Pourquoi est-ce si beau ?* », s'enquiert l'auteur au début de la note « *De même, à la limite de l'angoisse* » dans *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 24. L'admiration envers Proust ou Nerval est aussi liée à cette idée que « chaque épisode s'apparie à un autre pour être lu en miroir » (*Muettes émergences, proses, op.cit.*, « *D'année en année les mêmes élans* », p. 168).

²⁹⁹ Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*. Huitième édition, *op. cit.*, p. 35.

³⁰⁰ Gracq, Julien, *Œuvres complètes*. Tome II. Édition de Bernhild Boie avec la collaboration de Claude Dourguin. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, « *Lettrines 2* », p. 329.

³⁰¹ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 15.

³⁰² Gracq, Julien, *Œuvres complètes*. Tome II, *op. cit.*, p. 329.

³⁰³ Bachelard, Gaston, *L'Intuition de l'instant*, *op. cit.*, p. 71 (« La vie porte alors notre image de miroirs en miroirs ; nous sommes ainsi des reflets de reflets »).

³⁰⁴ Abordée en 2.1.1.2, pour étudier la poétique du *lyrisme sympathique*.

fluide ». Pour étudier l'œuvre de l'artiste Gao Xingjian³⁰⁵, l'autrice Yingying Xiao³⁰⁶ explique ce que représente la notion de « subjectivité fluide » dans la pensée chinoise. L'approche chinoise n'est pas empreinte de la distinction ontologique entre le sujet et l'objet, aussi ne se focalise-t-elle pas uniquement sur « le moi et la façon de percevoir le moi » : elle aborde la question de l'intrication entre le « moi » et le « non-moi »³⁰⁷. Toute différence gardée, cette spécificité nous rapproche de la mise en tension des notions du personnel, de l'intime et de l'anonyme par rapport au dessaisissement de soi sur lequel Pierre Chappuis fonde sa poésie. Par ailleurs, le concept de « subjectivité fluide » correspond à l'idée que si le moi est substantiellement instable et labile, la façon d'éprouver ce moi est quant à elle relativement « constante »³⁰⁸. Suivant cette perspective, considérons que l'apparement et la mise en relation miroitante des instants mettraient en évidence non la teneur du moi chappuisien mais la manière dont le poète s'éprouve, dans la persévérance et la discontinuité. Tel est le style* d'être qui le fait se reconnaître et que nous révèle sa manière de travailler poétiquement l'instant comme une entrée en relation avec les diverses dimensions temporelles que les choses ont contribué à ouvrir et à faire tenir en équilibre. Empruntant à Claude Dourguin la métaphore du « motif³⁰⁹ » à la fois unique et multiple, opaque et limpide³¹⁰, l'auteur ne dit peut-être pas autre chose que la « constance³¹¹ » (Y. Xiao) miroitante, kaléidoscopique, d'une subjectivité à l'épreuve du temps. Omniprésent chez Pierre Chappuis, l'imaginaire de la fluidité permet de penser le cours d'une existence ainsi que la relative constance de la subjectivité autrement que comme le fruit du travail sur les habitudes et autrement que comme une « somme d'accidents³¹² » (Bachelard), de hasards et de contingences complexes. La raison de l'« attachement » aux choses, aux lieux, aux « dispositions momentanées³¹³ » est comme « enfouie sous une trop évidente banalité »³¹⁴, néanmoins, elle polarise, comme un flux, la constance labile de la subjectivité de l'auteur. Il nous paraît intéressant encore de mettre en

³⁰⁵ Gao Xingjian est un Romancier, dramaturge, traducteur, metteur en scène et peintre d'origine chinoise né en 1940.

³⁰⁶ Xiao, Yingying, *Une subjectivité fluide : Modernité et perception esthétique à travers les ouvrages de Gao Xingjian*. Paris : Demopolis, 2017, « Introduction », p. 8.

³⁰⁷ Yingying Xiao renvoie notamment à la méditation bouddhiste *chán* qui consiste à rechercher, dans la « disponibilité » et la « vacuité », un « détachement du soi-même afin d'atteindre un état de non-moi ou un état de moi impersonnel. » (Xiao, Yingying, *Une subjectivité fluide, op. cit.*, p. 8).

³⁰⁸ *Ibidem*, « Introduction », p. 8 : « Le moi dans la pensée chinoise est ainsi fluide et constant à la fois. Fluide, parce qu'il n'y a pas un « quelque chose » de stable qui puisse constituer le propre du moi [...] Le moi est constant également — non parce qu'il se transforme perpétuellement, mais parce que la façon de l'éprouver est constante ».

³⁰⁹ Épigraphe en amorce de *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*

³¹⁰ La tension du clair et de l'obscur est évidemment de l'ordre de la fluide et insondable limpidité.

³¹¹ Voir ci-dessus la note 307.

³¹² Bachelard, Gaston, *L'Intuition de l'instant*, *op.cit.*, p. 70.

³¹³ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 16.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 149.

parallèle l'approche poétique chappuisienne et le concept de style d'existence. Pour Merleau-Ponty, le style d'existence résulte de l'idée que le temps n'est « pas un processus réel, une succession effective que je me bornerais à enregistrer » mais qu'il « naît de *mon* rapport avec les choses³¹⁵ ». Marielle Macé s'inspire de cette perspective, mais pour penser des « formes » (des « élans », des « images » et des « manières d'être »³¹⁶) qui circulent, qui se renégocient incessamment, et qui configurent, ou du moins influencent, la dynamique d'un style d'être³¹⁷. Parce que M. Macé réfléchit en particulier à la manière dont la lecture et les formes littéraires participent de ce processus en constante négociation qu'est un style d'existence, ses recherches nous seront fondamentales pour examiner la part de l'autre dans la poétique chappuisienne. En effet, le poète est nourri du rapport que d'autres auteurs et d'autres artistes entretiennent aux lieux, et il considère aussi que ces choses qui l'enracinent dans l'existence sont également celles vers lesquelles se tournent les lecteurs en quête d'une manière d'habiter le monde.

La « valeur unique³¹⁸ » de l'instant est en rapport étroit avec les états des choses qui en initient la stratification, et les choses elles-mêmes « doivent leur richesse à la superposition de strates, de couches mnémoniques, productrice(s) d'une épaisseur³¹⁹ » mises en œuvre dans la trame de l'existence. De même que la logique poétique du ressaisissement des fils de l'existence implique l'enchevêtrement de dimensions temporelles distinctes, la logique poétique de la sensation déplace les moindres choses et les combine sur les plans de l'insignifiance, de la savouration et de la réjouissance. Ainsi, la relation aux choses est-elle l'un des versants d'une écriture poét(h)ique dont l'exigence première est « d'instaurer une manière d'être³²⁰ », et plus précisément encore, un style d'existence marqué par l'allègement de soi dans la plus grande proximité aux choses du monde.

³¹⁵ Merleau-Ponty, Maurice, *La Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1945, p. 471.

³¹⁶ Macé, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*. Paris : Gallimard, Essais, 2011, p. 10.

³¹⁷ Macé, Marielle, *Styles. Critique de nos formes de vie*. Paris : Gallimard, coll. NRF essais, 2016.

³¹⁸ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 16.

³¹⁹ Chappuis, Pierre, « *La répétition dynamique* », in *Autour d'André Du Bouchet : actes du colloque Rencontres sur la poésie moderne des 8, 9, 10 décembre 1983*. Textes réunis et présentés par Michel Collot. Paris : Presses de l'École normale supérieure, 1986, pp. 139-145.

³²⁰ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *Une manière d'être* », p. 17.

II-2. La logique poétique touchant aux moindres choses

Si les instants sont enjambés par le temps qui chronologiquement ne cesse de courir, les choses sont elles aussi comme embrayées dans le processus de la sensation, engrenées par leurs relations d'hétérogénéité ou d'incohérence, (« *Les choses, dans leur variété* » et « *Les choses, dans leur incohérence* »), par leur banale labilité (« *Les choses, dans leur évidence* »)³²¹, et encore par la « rumeur » qui les embrasse, comme le suggère le titre même du livre *La rumeur de toutes choses*. Ces choses qui requièrent le poète et ses locuteurs textuels sont moindres. Ce sont des choses de peu, « dépourvue[s] de toute importance³²² ». Ainsi est-il question du « moindre accident de terrain », du « moindre étirement de nuages », d'une « moindre inflexion » dans l'étendue³²³, aussi bien que du « moindre [bruit] » dû à des « mouvements proches »³²⁴. Le poète se tient « à l'affût³²⁵ », il se rend disponible aux choses les plus proches, et « même les plus courantes³²⁶ », parce que leurs « menus accidents » sont, affirme-t-il, « gages de notre participation au monde³²⁷ ». Avoir « [p]art aux choses », c'est avoir « part à vivre »³²⁸, reste aux poèmes à en rendre compte. Ajoutons d'emblée que, sans jamais se résoudre à l'idée de la pauvreté de l'existence, Pierre Chappuis pratique une poétique du moindre, « du peu³²⁹ » (C. Dourguin). Il accepte le risque de frôler « les bords de la banalité, comme d'un gouffre³³⁰ » (A. du Bouchet), mais non pas sans s'en inquiéter :

[Mais de là à l'inconsistance de certains poèmes qui, les ailes rognées, semblent vouloir s'en tenir à un banal constat...]³³¹

Précisément, cette tension est le lieu de renversements et de glissements poétiques³³². D'une part la banalité des choses peut tout aussi bien emporter le sujet dans l'« [é]merveillement » ou la « morosité »³³³ et d'autre part, les choses les plus humbles

³²¹ Les trois titres cités sont extraits de *La Preuve par le vide*, op. cit., pages 66, 69 et 67.

³²² *La Rumeur de toutes choses*, op. cit., « Événement », p. 118.

³²³ *Entailles*, op. cit., « Le moindre accident de terrain », p. 77.

³²⁴ *La Rumeur de toutes choses*, op. cit., « Une manière d'être », p. 17.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ *Le Biaï des mots*, op. cit., p. 15.

³²⁷ *Ibidem*, p. 115.

³²⁸ *La Preuve par le vide*, op. cit., « Part aux choses », p. 111.

³²⁹ Dourguin, Claude, « Pierre Chappuis sur le chemin » in *Revue de Belles-Lettres*, n°3-4, 1999, pp. 81-85. L'autrice écrit : « J'ai souvent admiré que cette poésie du peu ne fût pas pauvre. ».

³³⁰ Du Bouchet, André. *Aveuglante ou banale*, op. cit., « [Banalité] », pp. 136-145.

³³¹ *La Preuve par le vide*, op. cit., « Les choses, dans leur évidence », p. 67.

³³² Nous nous référons toujours à la perspective de P. Valéry, reprise par G. Deleuze dans *Francis Bacon : logique de la sensation*, I, op. cit., p. 28 : « la sensation, c'est ce qui passe d'un "ordre" à un autre, d'un "niveau" à un autre, d'un "domaine" à un autre. C'est pourquoi la sensation est maîtresse de déformations ».

³³³ *La Rumeur de toutes choses*, op. cit., « L'un ou l'autre », p. 26. Pierre Chappuis rajoute ensuite, « ceci pouvant être emporté par cela ou le gangrener. ».

peuvent se « charg[er] de sens³³⁴ ». De fait, les états de choses manifestent parfois un changement inassignable : c'est pour le poète un événement « réfractaire à toute référence extérieure³³⁵ » à lui-même, et c'est, pour R. Barbaras³³⁶, un « événement de monde ». En d'autres termes, si modestes soient les choses mises en jeu, c'est le monde entier qui « s'ouvre dans la moindre sensation³³⁷ » (Maldiney) lorsque la moindre étrangeté fait vaciller la réalité familière³³⁸. Si le sujet se dessaisit, précipité au cœur des choses par le « sentiment » du monde (Barbaras), il se ressaisit dans la sensation des choses pour en rendre compte grâce au « ton » de la banalité propre au poème. Les sensations attenantes à la banalité se doivent d'être « infiniment disponibles par rapport à cette réalité »³³⁹ dont elles procèdent (A. du Bouchet).

La principale perspective de ce chapitre est donc d'analyser en quoi l'évocation des moindres choses obéit à la logique poétique de la sensation, « maîtresse de déformations » et de glissements (Deleuze³⁴⁰). Premièrement, les choses configurent la stratification de la sensation, et selon une dynamique réversible, elles en résultent également. Les choses s'appellent les unes les autres et, en fonction de « liaison[s]³⁴¹ » impalpables, elles trouvent cohésion, impliquant un « ensemble, faute de quoi elles tomberont en cendres, et le poème avec elles³⁴² ». Dans les relations textuelles, les choses communiquent pour révéler leur ampleur suggestive. Telle est, pour Pierre Chappuis, la « leçon du *hai-ku*³⁴³ », « riche de ce qu'il ne dit pas, n'a pas à dire, a rendu vain pour ne vouer son attention qu'au ploc d'une grenouille plongeant dans l'eau.³⁴⁴ ». Ainsi les choses glissent-elles de l'insignifiance vers le « rayonnement intérieur d'un sens³⁴⁵ », vers la « signifiante³⁴⁶ ». Évoquant les poètes d'après

³³⁴ *Ibidem*, « Événement », p. 118.

³³⁵ *Ibidem*. Pierre Chappuis fait référence à un poème de Jean Follain (dans le recueil *D'après tout*, 1967) qui commence ainsi : « Tout fait événement / pour qui sait frémir / [...] ».

³³⁶ Barbaras, Renaud, *Métaphysique du sentiment*, *op. cit.*, p. 84. Le philosophe l'évoque ainsi : « tout change mais il est impossible de dire ce qui a changé ou en quoi cela a changé, de sorte que, d'un autre côté, tout semble demeurer identique. ».

³³⁷ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*. Paris : Les Belles lettres, Encre marine, 2010, p. 453.

³³⁸ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 72. Le propos est comparable dans la note intitulée « *Labyrinthe* » (*La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 23) où le « familier » est devenu « autre, étrange, inconnu autant que connu ».

³³⁹ Du Bouchet, André. *Aveuglante ou banale*, *op. cit.*, « [Banalité] », p. 138.

³⁴⁰ Deleuze, Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, I, *op. cit.*, p. 28 (à partir de la même citation que ci-dessus).

³⁴¹ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « Trait d'union », p. 16.

³⁴² *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Les choses, dans leur incohérence », p. 69.

³⁴³ *Ibidem*, « Vital », p. 112.

³⁴⁴ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Désert psychologique », p. 112. Pierre Chappuis fait référence au poème de l'auteur japonais Bâsho (XVII^e), et dont la traduction la plus reprise est la suivante : « Le vieil étang / Une grenouille plonge / Ploc sur l'eau ».

³⁴⁵ *Ibidem*.

guerre, É. Dazzan souligne la tendresse qui attache les poètes à l'insignifiant. Il explique que les poètes entrevoient dans l'évocation de l'insignifiant une manière de spécifier leur propre « pouvoir » de « retenir un rien qui est du vide, de le rendre visible et de le donner à aimer pour ce qu'il est au lecteur.³⁴⁷ ». Cette remarque, qui vaut aussi pour le poète neuchâtelois, donne l'occasion d'insister sur son exigence de justesse poétique. En effet, la visée de l'auteur n'est pas de faire l'éloge de ces choses moindres, de ces choses de peu³⁴⁸, d'abord, parce que les mots du poème ne doivent pas oblitérer les choses elles-mêmes et ensuite parce que les mots choisis ont pour ambition, non pas de fichier les choses en elles-mêmes, mais d'être ajustés aux résonances suscitées par les choses³⁴⁹. Enfin, Pierre Chappuis veut mettre en évidence les hiatus, les « écarts intérieurs³⁵⁰ » qui configurent ses relations aux choses.

Le deuxième décalage poétique concerne les prolongements transversaux entre la fadeur et la saveur des choses. Précisément, les choses que goûte le poète peuvent apparaître d'emblée comme étant sans saveur, sans intérêt reconnaissable : habituellement, elles passent inaperçues. Par ailleurs, les états de choses privilégiés sont des sons amoindris, des auras estompées ou confuses, des odeurs évanescences. Or, synthétisant les caractères de l'esthétique chinoise dans l'essai *Éloge de la fadeur*, F. Jullien explique par exemple que, moins les qualités des choses saturant les sens, plus elles sont à même de se prolonger, et mieux elles parviennent à « relie[r] entre eux les divers aspects du réel »³⁵¹. Sous cet angle, la fadeur semble mener vers la savouration de la « simplicité évasive³⁵² » des choses (C. Dourguin citée par P. Chappuis).

³⁴⁶ Dans le poème liminaire du recueil *D'un pas suspendu*, « Place nette », le locuteur donne « poids » aux choses et vient à bout de « l'insignifiance » ; dans la note « Événement » (*La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, p. 118), Pierre Chappuis pose la question de l'accès à la « signification ».

³⁴⁷ Dazzan, Éric, « L'insignifiance et la tendresse », in Bonhomme, Béatrice (dir.), Grossi, Gabriel (dir.), *La Poésie comme espace méditatif? op. cit.*, p. 98.

³⁴⁸ Il y a là une affinité certaine entre le poète neuchâtelois et Reverdy qui note dans « *Le Livre de mon bord* », in *Œuvres complètes, tome II, op. cit.*, p. 793 : « la justesse et l'accord du ton avec la valeur et l'intérêt que peuvent avoir les choses dont on parle ».

³⁴⁹ Cet aspect a été abordé dans le chapitre sur *Le travail obscur dans la matière poétique* (en 3.2.3) ; rappelons simplement cette citation : le mot le plus adéquat est celui « dont la vibration sera la mieux ajustée non tant à la chose elle-même qu'à l'écho qu'elle éveille en nous » (Pierre Chappuis, *Le Biais des mots*. Paris : Corti, 1999, « Réaliser des sensations », pp. 73-75).

³⁵⁰ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 99.

³⁵¹ Jullien, François, *Éloge de la fadeur. À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*. Paris : Librairie générale française, Livre de poche, 1993, p. 47.

³⁵² Nous empruntons cette formule à Claude Dourguin qui l'emploie dans *Un royaume près de la mer*. Seyssel : Champ Vallon, 1998, p. 95. L'autrice commente par ces mots le titre de la toile *On the Cote d'Opale*, réalisée par le peintre britannique Richard Parkes Bonington (1802 - 1828). Pierre Chappuis cite ces termes dans l'article « *Des paysages intérieurs* » qu'il consacre à Claude Dourguin (dans *Tracés d'incertitude, op.cit.*, p. 313).

Enfin, la logique poétique opère un ressaisissement dont le sens semble bien être une réjouissance, un « joui-sens³⁵³ », selon le néologisme de F. Cheng. Approfondissant son rapport aux choses, le poète neuchâtelais prend part, comme P. Reverdy, à la « trame extrêmement ténue et solide à la fois de l'immense, de la profonde, de la savoureuse réalité³⁵⁴ » et, sans faire l'éloge des choses, sans peser par trop sur elles, il fait l'épreuve d'une manière d'être fondée sur le « goût du monde³⁵⁵ », sur une forme de jouissance d'être au monde³⁵⁶, sur un *éros* dont les contours seront précisés au prisme des thèses de Lévinas concernant la « phénoménologie de la volupté³⁵⁷ ».

2.1. Donner poids aux choses moindres

Paradoxalement, c'est en se vouant aux choses moindres que le poète met à l'épreuve une manière d'être. Promu « au cœur » des choses et, par elles, au cœur du monde, Pierre Chappuis cherche peut-être moins que ses contemporains à les « rendre visibles », à pointer leur « rien », leur « vide » (É. Dazzan), qu'à suggérer combien leur banalité influe, insensiblement, sur sa « façon d'être et de sentir³⁵⁸ ». Par ailleurs, dans l'évocation des choses moindres, retentissent une disponibilité sensible au monde et un appétit de vivre qui se mesurent à l'insistance avec lesquelles celles-ci font venir les mots « aux lèvres comme l'eau vient à la bouche de certains mets³⁵⁹ ». Par le biais des choses, le poète s'ancre dans le monde, trouve « sa place » « tout bêtement »³⁶⁰. Donc, le « simple être-là » d'une chose est en quelque sorte « un monstre d'étonnement », un « monstre avertissant qu'il n'y a rien à montrer. »³⁶¹ (Maldiney). Mais cela, précisément, n'est pas rien, même si, du point de vue de l'auteur, il n'y a peut-être aucune explication supplémentaire à apporter. Finalement, ce qui est singulier chez P. Chappuis, c'est que « l'affleurement des choses » n'acquiert pas exactement « l'importance d'un événement³⁶² » (B. Bonhomme) comme il advient pour d'autres auteurs. En effet, le poète s'évanouit volontiers au contact des choses et il se dégage,

³⁵³ Cheng, François, *Cinq méditations sur la mort : autrement dit sur la vie*. Nouvelle édition. Paris : Albin Michel, 2017, « Deuxième méditation », p. 35.

³⁵⁴ Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II, op. cit.*, « Le Gant de crin », pp. 565-566.

³⁵⁵ Titre d'un ouvrage d'artistes auquel Pierre Chappuis a collaboré, *Le Goût du monde*. Paris : Éditions de la revue Conférence / Musée de Bagnes, 2010.

³⁵⁶ Pour E. Lévinas, « Toute jouissance est une manière d'être, mais aussi une sensation [...] » (Lévinas, Emmanuel, *Le temps et l'autre, op. cit.*, p. 46).

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 82.

³⁵⁸ *Le Biais des mots, op. cit.*, p. 16.

³⁵⁹ Quatrième de couverture de *Comme un léger sommeil, op. cit.*

³⁶⁰ *Muettes émergences, proses, op. cit.*, p. 49.

³⁶¹ Maldiney, Henri, *L'art, l'éclair de l'être, op. cit.*, p. 20.

³⁶² Bonhomme, Béatrice, « Le lieu de la poésie d'Heather Dohollau », in *Heather Dohollau, l'évidence lumineuse, op. cit.*, p. 43.

se délie tout aussi aisément de leurs attaches, de leurs liens afin de s'égarer rêveusement dans la réalité³⁶³, c'est-à-dire « [n]ulle part », car il n'y a « nul besoin de se situer »³⁶⁴. Il glisse* heureusement vers « l'oubli [dans lequel] tout devient ou redevient découverte³⁶⁵ ». L'enracinement dans le monde où les choses ont lieu est absolument ductile, labile, et pleinement marqué par la « structure d'horizon » théorisée par M. Collot. Donner poids aux choses ne consiste donc pas à peser sur elles, à s'y arrêter longuement, mais à se laisser mouvoir au gré de leur étrangeté familière et, dans leur sillage, à « légèrement couler le monde et le glisser, non pas l'enfoncer³⁶⁶ » (Montaigne cité par J.-P. Richard). La justesse poétique de P. Chappuis engage un double refus : celui d'assigner, d'absorber les choses, c'est le principe de « proximité, non appropriation³⁶⁷ » et celui de se laisser absorber par leur indifférente matérialité. Cette double résistance s'articule avec l'exigence de tirer les choses du côté de la signifiante. Pour toutes ces raisons, le titre de ce présent chapitre fait référence au poème liminaire du livre *D'un pas suspendu*, « *Place nette*³⁶⁸ » : le locuteur qui affirme être parvenu à surmonter « *l'insignifiante* » des choses de peu, des choses informulables qui tiennent de la « réalité », de la « vraie vie », prétend vouloir « trouver ensuite à s'en détacher » et, corrélativement, à « ne plus avoir affaire à » lui-même. L'étude se propose d'analyser les conceptions poétiques dont dépend ce mouvement de renversement.

2.1.1. Affronter le risque de la banalité : du « banal constat » et de la « simplicité évasive » (C. Dourguin)

Pour A. du Bouchet, l'aventure de la poésie est de « coller » au banal³⁶⁹ ; pour P. Chappuis, la banalité n'a pas le caractère nécessaire d'une épreuve à traverser. Elle est plutôt un risque inhérent à l'approche des choses moindres, un écueil dont il lui faut se garder puisque le poème se doit, avant tout, d'être allègement. À cet égard, l'affinité du poète neuchâtelois avec Reverdy est notable. Sans faire « l'éloge du peu³⁷⁰ », l'ancrage du poème dans les choses familières doit libérer de la confrontation à un réel indifférent grâce au déploiement d'un « hinterland » entre « réalités extérieure et intime »³⁷¹. Il s'agit

³⁶³ Nous renvoyons aux analyses menées en première partie, qui exploraient précisément ce paradoxe.

³⁶⁴ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 49. Ces mots font suite à la citation reportée dans les lignes précédentes.

³⁶⁵ *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 15.

³⁶⁶ Richard, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur, op. cit.*, p. 13.

³⁶⁷ *Dans la foulée, op.cit.*, p. 13.

³⁶⁸ *D'un pas suspendu, op.cit.*, p. 9. Le poème a déjà été cité, page 618.

³⁶⁹ Du Bouchet, André, *Aveuglante ou banale, op. cit.*, « [Banalité] », p. 143.

³⁷⁰ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 99.

³⁷¹ *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 15.

d'approfondir une réalité dont la saveur est d'être « quelque chose de ductile, de souple³⁷²» (Reverdy). Le « gouffre » (du Bouchet) de la banalité doit être glissé, comme l'oiseau glisse « sans l'ignorer – l'abîme³⁷³ ». Telle est la perspective dans laquelle s'inscrivent les craintes exprimées par l'auteur³⁷⁴ : ses poèmes pourraient avoir l'« inconsistance » de banals constats.

Certains poèmes se risquent plus que d'autres peut-être aux bords du « gouffre » de la banalité lorsqu'ils sont moins évidemment marqués par l'indétermination, par le revirement ou par les indénombrables variations des états de choses, lorsque les inflexions thymiques des choses et du locuteur sont moins sensibles, ou encore lorsque la clarté, la musicalité et la sensualité de l'expansion spatio-temporelle des choses ne participent pas pleinement d'une rumeur, d'une étrange et insondable épaisseur. Autant poser d'emblée qu'à nos yeux, peu de textes peuvent nourrir le reproche de frôler par trop la banalité. En conséquence, notre démarche de resserrement du corpus est en elle-même une manière indirecte d'étudier en quoi la poétique de la labilité s'éloigne, non pas de l'insignifiant, s'il est entendu comme se rapportant aux choses de peu d'intérêt, à celles qui ne semblent pas « nécessaire[s] pour être », mais de l'enfermement, de l'embourbement du sujet en lui-même et dans la matérialité du monde (Lévinas³⁷⁵). À l'appui de quelques exemples spécifiques, interrogeons donc le rapport à la familiarité des choses tel qu'il est mis en jeu dans des évocations apparemment nourries par de simples et banales constatations.

Dans un premier temps, abordons les quatre occurrences suivantes : la première nous rapporte au poème intitulé « (*du train*) » ; la seconde, au poème « (*interrompu*) » ; la troisième, au « *Cabanon de vent* » ; la quatrième permet de retrouver le poème en prose « *À vol d'oiseau* ». Ces exemples ont pour points communs de resserrer l'attention sur un abri précaire qui, de prime abord, ne présente pas de singularité susceptible de captiver un observateur. Les constructions concernées ne sont pas *a priori* de nature à varier et à se moduler de manière musicalisée dans l'étendue, et celle-ci n'implique pas directement une manière de relation particulière à la nature ou au temps.

³⁷² Dans « *La fonction poétique* », P. Reverdy explique que la poésie est une « tentative de réduire ce réel à quelque chose de ductile, de souple » (*Œuvres complètes, tome II, op. cit.*, p. 1275).

³⁷³ *La Preuve par le vide, op. cit.*, « *Profondeur* », p. 131.

³⁷⁴ *La Preuve par le vide, op. cit.*, « *Les choses, dans leur évidence* », p. 67. Nous faisons référence à la première citation démarquée dans l'introduction de ce 3.2.2.

³⁷⁵ Lévinas, Emmanuel, *Le temps et l'autre, op. cit.*, p. 46. Pour le philosophe, le sujet parvient à se séparer de lui-même, à se délivrer de l'embourbement en lui et dans le monde, à « s'accomplir » quand il se dégage des rapports nécessaires « avec tout ce qui est nécessaire pour être ». C'est l'idée à partir de laquelle il pose la morale première des « nourritures terrestres ».

<p>Seul dans le ciel, ce sombre hangar désaffecté.</p> <p>Pourquoi, autour de lui, tant de corneilles par les trous des fenêtres, aveugles, s'engouffrant, noires dans le noir ?³⁷⁶</p>	<p>Comme en plein jour soudain la maison éventrée</p> <p>chair vive</p> <p>ou seulement la cassure³⁷⁷</p>
--	--

Le poème (gauche) correspond, si l'on en croit le titre, à une vision fugitive mais plutôt stable, perçue depuis un train (à l'arrêt peut-être). L'insignifiant « hangar » requiert d'abord l'attention, comme s'il constituait l'unique point d'érection et de contraste chromatique dans l'étendue. Mais, dès le premier vers, la banalité commence à « glisse[r] dans l'instable³⁷⁸ » car la resserre est privée d'assise, placée dans l'espace sans limite d'un « ciel » déserté. Avec la seconde unité textuelle, le poète crée un décalage qui confirme le glissement vers l'étrangeté, mais vers une étrangeté tout à fait familière. Le volume en suspens du hangar offre un contrepoint à la mobilité des « corneilles » sur lesquelles le locuteur se concentre désormais. Parallèlement, l'obscurité se décline de nuances mobiles (les oiseaux) et immobiles (le bâtiment, ses « fenêtres »), de traits (les vols des oiseaux) et de cadres imbriqués (l'ensemble du « hangar », les rectangles dessinés par les « fenêtres »). Enfin, à l'apparition contingente du « hangar », succède la naïveté d'un questionnement qui ne semble pas nécessairement impliquer de réponse. Dans l'ensemble, la vision est si commune, qu'elle n'est pas vraiment angoissante : l'inquiétante mais familière étrangeté résulte de ce que les « corneilles », happées à l'intérieur du bloc obscur, n'en ressortent apparemment pas et qu'elles se précipitent dans le « hangar » comme si elles éprouvaient la nécessité d'y être avalées. La vision ne relève pas non plus du symbole, le regard du locuteur se focalise sur le lieu en dépit, ou à cause de sa banalité même, et ce le temps d'une question. Pour le lecteur, l'interrogation se déplace quelque peu : « Pourquoi » cette vision si insignifiante a-t-elle marqué le poète, d'ailleurs l'a-t-elle vraiment marqué ? N'habitent-elle pas le locuteur, de la même façon que ces images qui glissent presque insensiblement dans le courant de l'existence et dont le train offre une variante caractéristique ? Elles n'informent ni le sens, ni le non-sens de l'existence, elles sont à peine de l'ordre de l'empreinte, glissant

³⁷⁶ *Mon murmure, mon souffle*, op.cit., p. 32. Poème cité à propos des subversions de l'enjambement, page 499.

³⁷⁷ *Décalages*, op.cit., II, 1, « (interrompu) », (n.p.).

³⁷⁸ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, op.cit., p. 72 : « [...] dérangée dans sa banalité même, la réalité quotidienne est vouée au renouveau, ses cales lui ont été retirées, elle glisse dans l'instable ».

fugacement dans une conscience qui s'allège, qui respire de n'être que fluidité miroitante³⁷⁹. En d'autres termes, le texte manifeste selon nous l'exigence poét(h)ique de faire *avec*, et l'exigence poïétique de travailler à ressaisir, ce *rien* par le biais duquel les choses nous appellent momentanément, et dont nous ne savons ordinairement ni que faire, ni que dire.

Le second poème, « (*interrompu*)³⁸⁰ », évoque plus nettement quelque surprise, mais celle-ci entre en tension avec la banalité de la vision. De plus, le contexte même de la vision est instable. Le vers initial ne permet pas de dire si le locuteur renvoie à une image de rêve ou à une vision, ni si l'apparition est nocturne ou diurne. Le choix du titre conforte l'indétermination de l'ancrage énonciatif et référentiel du poème mais il tend aussi à suggérer que le locuteur est happé, perturbé et troublé par la vision de la « maison » en ruines – d'ailleurs, la demeure est, d'une certaine manière, interrompue également. Néanmoins, l'insignifiance même de cette bâtisse est « dérangée dans sa banalité », tirée vers « l'instable »³⁸¹ grâce aux « écarts intérieurs³⁸² » exhibés par les ponctèmes blancs : la « maison » n'est pas personnifiée mais elle semble évoquer, par association de mots ou d'idées, la blessure d'un être vivant. Finalement, l'alternative introduite par la conjonction manifeste un processus d'alternance, de balancement : avec le terme de « cassure », le locuteur renoue-t-il avec la réalité de la « maison éventrée », ou bien décide-t-il de ne retenir de cette image banale que (« seulement ») le soubresaut, l'interruption, la « cassure », qui disjoint, qui brouille les choses les plus familières, au niveau de la perception, comme de l'imagination ? Le texte poétique se situe du côté de la banalité parce qu'il s'en tient à l'exigence de ne pas coudre autrement que de « fil blanc »³⁸³ ces choses qui retiennent subrepticement notre mémoire, puis qui, en fonction de leur peu de poids, tombent de manière juste dans l'oubli. Si les choses trouvent poids dans le poème, c'est pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire étrangement remarquables au point que notre attention s'y accroche un certain temps, mais rebelles au poids du sens. Si le texte se charge de sens³⁸⁴, n'est-ce pas parce qu'il

³⁷⁹ Nous faisons référence à la prose « *La réalité ambiante* » (*Muettes émergences, proses, op.cit*, p. 161) et plus particulièrement à cette idée du « besoin de chacun, subjectivement, de se reconnaître dans des objets privilégiés toujours un peu les mêmes, insondables autant que familiers, que la conscience, anonymement, ait vocation d'être leur miroir plus encore qu'eux ».

³⁸⁰ *Décalages, op.cit*, II, 1 (n.p.).

³⁸¹ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit*, p. 72. Partant d'une réflexion sur la notion d'événement en poésie, Pierre Chappuis mentionne par ces mots le travail de Jean Follain sur la réalité quotidienne.

³⁸² *Ibidem*, p. 99. Le travail sur les distances intérieures apparaît, aux yeux de l'auteur, plus important que le simple « éloge du peu ». Par contre, dans le passage d'où sont extraites les citations, c'est à l'oubli que se réfère plus particulièrement (mais non exclusivement) Pierre Chappuis.

³⁸³ Allusion au titre du poème « *Cousu de fil blanc* », qui clôt le recueil *À portée de la voix (op.cit*, p. 57).

³⁸⁴ Nous modifions une expression que Pierre Chappuis emploie dans la note « *Événement* » (*La Rumeur de toutes choses, op.cit*, p. 118) : « la moindre chose dépourvue de toute importance par elle-même peut être chargée de sens (si ce n'est à proprement parler de signification) ».

souligne la nécessité du texte poétique, lui seul étant capable de ne pas trahir les choses, si humbles, si incohérentes, si « insoucieuses de ce qu’elles peuvent signifier³⁸⁵ », lui seul étant en mesure de dire le plus légèrement possible leur défaut de sens ?

Comparons à présent les deux poèmes du recueil *À portée de la voix*, « *Cabanon de vent*³⁸⁶ » (à gauche) et « *À vol d’oiseau*³⁸⁷ » (à droite) :

<p>Cabanon planté là par le vent à tout hasard, branlant, sans assise, grossier assemblage de planches de récupération qu’on aurait tant bien que mal peintes en blanc à la va-vite pour la circonstance.</p> <p>Volera en éclats au premier projectile tombé.</p>	<p>Là-bas brille le toit de tôle de quelque hangar isolé, peut-être à l’abandon, peut-être, pour qui s’en rapprocherait (<i>mais la distance !</i>) sans attrait, rouillé, terne.</p> <p>Vacille, insensiblement monte, semble flotter au rythme d’une respiration apaisée.</p> <p>Ton regard, vite, fixe-le (<i>mais le flou !</i>) avant disparition du point de mire où s’allume le crépuscule.</p>
--	--

Dans le premier poème, le « cabanon » s’impose comme une rencontre au locuteur qui se serait arrêté devant lui. À la différence des précédentes occurrences, il ne transite pas dans la vision. Pour autant, il ne glisse pas davantage dans l’extraordinaire. Ce n’est pas tant la contingence de la perception ou de la vision qui interpelle l’observateur, que l’incongruité de la situation du cabanon et l’hétérogénéité des matériaux qui le composent. En somme, les détails qui caractérisent la baraque sont tout aussi disparates et prosaïques que dépourvus de singularité. N’est-ce pas la raison pour laquelle le locuteur privilégie la juxtaposition : pour rendre compte sommairement de ce qui a été réalisé de manière rudimentaire ? Quoi qu’il en soit, l’étrangeté vient précisément de ce que la « circonstance » à laquelle répond la construction échappe, et aussi de ce qu’elle interpelle vaguement le locuteur qui glisse promptement vers un tout autre horizon que celui de l’origine : la destruction. Les notations n’échappent peut-être pas au « banal constat » mais elles n’adhèrent pas plus à la banalité que le cabanon n’adhère au lieu, pas plus que le constructeur du cabanon n’a visé la pérennité de son ouvrage, et pas plus que le locuteur ne restera sur place. Tous les détails, évoqués ou implicites, convergent donc pour suggérer une manière d’être, de fluer souplement, d’acquiescer à la labilité, à l’humble précarité des choses de la vie.

La première lecture du poème « *À vol d’oiseau*³⁸⁸ » insistait sur l’enjeu de la focalisation du regard : en dépit du « *flou* » et de l’obscurité, le locuteur veut prolonger autant

³⁸⁵ *La Preuve par le vide*, op.cit, « *Les choses, dans leur incohérence* », p. 69.

³⁸⁶ *À portée de la voix*, op.cit, p. 35.

³⁸⁷ *À portée de la voix*, op.cit, p. 37.

que possible l'existence du « hangar » comme foyer vibratoire au cœur de l'étendue. De fait, l'ensemble du texte est construit autour du décalage entre l'insignifiance du « hangar » et sa propension à impulser la fluctuation de l'ensemble du lieu. De prime abord, le bâtiment apparaît de façon absolument contingente. Paradoxalement, il focalise l'attention du fait même de son inintérêt. Il initie le poème, sa banalité suscite la parole poétique, parole à laquelle le locuteur semble vouloir mettre un terme lorsqu'en fin de phrase il assène, à l'encontre du « hangar », une triple dévalorisation. La résolution est en quelque sorte suivie puisque par la suite ce n'est plus la banalité du « hangar » qui est en cause, mais son caractère d'irrésolution. D'emblée, le doute portait sur son statut, son occupation ou son « abandon », mais l'indétermination n'intrigue pas vraiment le locuteur qui choisit de rester à « *distance* » respectueuse. La reprise du modalisateur (« peut-être ») marque un revirement : la curiosité et l'éventualité d'une approche du bâtiment pour répondre à un besoin de précision font désormais l'objet d'une réaction de prévention, de mésestime. Précisément, la justesse poétique consiste à garder la bonne « *distance !* » à l'égard du bâtiment, et donc à l'égard de la banalité. Le « hangar » ne constitue d'abord qu'un point d'attache momentané avant le coucher de soleil. Puis, bien que transitoire, il pointe le cœur vital de l'étendue. Or c'est bien la labilité de celle-ci qui intéresse le locuteur. Enfin, dans le dernier paragraphe, il est le point de reconnaissance à partir duquel l'observateur pourra s'immerger progressivement dans le noir. Bien qu'isolé, bien qu'accaparant momentanément le regard, le bâtiment n'est jamais que banal. Reste qu'il fait partie des ces moindres choses par le biais desquelles s'instaure l'entrelacs entre le locuteur et l'étendue : il est le point d'appui d'un noyau temporel qui vient se détacher de la continuité. Pour reprendre les mots de P. Chappuis commentant le dérangement que la poésie insinue dans la banalité, le « hangar » a été privé des « cales » qui le retiennent dans l'insignifiance ordinaire, il perd sa stabilité, sa trivialité pour pointer la labilité de toutes choses. Dans son intégralité, le texte s'ancre peut-être moins étroitement à la banalité que les précédents parce que le locuteur se ressaisit lui-même en surimprimant l'orientation, l'horizon de son désir à celui du temps, c'est-à-dire au glissement entre le jour et la nuit. La disposition momentanée se définit donc par les tiraillements entre les directions du désir et du temps, et par une délimitation spatio-temporelle (la durée du crépuscule) : elle se trouve ainsi « chargée de sens³⁸⁹ ».

³⁸⁸ À portée de la voix, *op.cit.*, p. 37.

³⁸⁹ La Rumeur de toutes choses, *op.cit.*, p. 118.

En substance, la banalité des choses engage un ressaisissement quand elle prend, dans les poèmes, une consistance « ductile » (Reverdy³⁹⁰), à la manière des éléments primordiaux que sont l'eau ou l'air. La poésie glisse dans la banalité et s'en allège tout à la fois, parce que les locuteurs ne l'affrontent pas en cherchant à lui donner plus de sens qu'elle n'en peut avoir dans une vie. Dans cette perspective, le paradoxe entre « donner poids » aux choses moindres et viser un allègement n'est plus qu'apparent. La banalité implique quelque manière, quelque allure fluide : dans son cours, elle emporte les choses, et de manière miroitante³⁹¹, la conscience poétique glisse selon leur biais, mue deçà, delà dans « l'évidence », « l'incohérence » et la « variété »³⁹² des moindres choses qui informent l'écoulement d'une vie. Dans le poème, la banalité devient une « simplicité évasive³⁹³ » (C. Dourguin), un épanchement qui échappe aussi bien au sens qu'au non-sens et qui, comme le rêve se révélant « *a posteriori*, d'une consternante banalité », devient d'autant plus « [f]ascinant » qu'il est lacunaire³⁹⁴. À l'aune de ces conclusions, il faut relire la note intitulée « *Cousue de fil blanc*³⁹⁵ » : l'auteur pose l'idée que la « pauvreté de l'existence » doit être « d'une manière ou d'une autre transfigurée », mais sans pour autant que la poésie ait à « nous leurrer » d'illusions.

2.1.2. *Les choses en gloire*

La banalité des choses est frôlée légèrement, le poème glisse sur elles sans s'y appesantir et, parallèlement, les choses moindres auxquelles le locuteur textuel reconnaît pourtant une certaine gloire sont évoquées évasivement. Partant, la principale caractéristique de cette poétique est de rapprocher, d'aboucher les polarités de l'insignifiance, du dénuement et de l'apaisement. La notion de gloire peut être associée à une illumination du lieu, ou bien à une disposition momentanée extatique, comme dans le poème « (*vive versa*)³⁹⁶ » qui débute

³⁹⁰ Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II, op. cit.*, « *La fonction poétique* », p. 1275 : la poésie est pour l'auteur une « tentative de réduire [l]e réel à quelque chose de ductile, de souple ».

³⁹¹ Nous faisons allusion à deux passages précédemment évoqués. Le premier appartient à la note « *Point d'ancrage* » dans *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, p. 75 : « ces choses se rattachent au paysage sans lui appartenir. Elles y trouvent passage [...] à la fois uniques et universelles [...]. Leur point d'ancrage, point de reviviscence est la conscience où elles s'inscrivent ». Le second passage relève se trouve dans la prose « *La réalité ambiante* » (*Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 16) : « se reconnaître dans des objets privilégiés toujours un peu les mêmes, insondables autant que familiers, que la conscience, anonymement, ait vocation d'être leur miroir plus encore qu'eux ».

³⁹² En référence aux titres se faisant écho dans *La preuve par le vide*, « *Les choses, dans leur variété* », « *Les choses, dans leur évidence* », « *Les choses, dans leur incohérence* ».

³⁹³ Dourguin, Claude, *Un royaume près de la mer*. Seyssel : Champ Vallon, 1998, p. 95.

³⁹⁴ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Lacunes* », p. 74.

³⁹⁵ *La Preuve par le vide, op.cit.*, p. 16.

³⁹⁶ *Décalages, op.cit.*, III, 7 (n.p.).

ainsi : « dans la gloire du lieu / la reverdie [...] ». Mais, le plus souvent, l'éclairement du lieu a trait à l'illumination, à l'éveil *zen* spécifique du haïku. C'est alors tout le poème qui est présenté comme procédant de ce cette « petite illumination initiale.³⁹⁷ » (R. Juarroz). L'aurore est l'un des motifs privilégiés par l'auteur, mais notre corpus se focalise sur ces poèmes dans lesquels la lumière élit une chose commune dans l'étendue, notamment en dessinant autour de celle-ci une sorte d'auréole de gloire. Par ailleurs, le locuteur octroie parfois aux choses moindres une dimension plus explicitement glorieuse.

Renouons tout d'abord avec le précédent poème, « *À vol d'oiseau*³⁹⁸ ». Dans sa banalité même, le « hangar » est comme élu, pointé par un rayonnement lumineux, qui pourtant n'oblitérera pas sa médiocrité mais, par renversement, il devient comme le point d'origine du rayonnement de l'étendue. Comparons maintenant avec un passage du *Cahier de nuages* :

Dans un halo de soleil, de pluie, un toit de tôle brille, feu blanc sur la hauteur

Le bleu lui-même

*La crête mouvante, de là, se redessine*³⁹⁹

L'éclat solaire désigne la modeste couverture de tôle et, comme pour la gloire, celle-ci lui répond, et le ciel également rivalise d'éclat. Les choses n'en sont pas moins banales, et le regard du locuteur le confirme, qui glisse de l'une à l'autre, effleurant leur déploiement radieux. D'ailleurs, la tôle semble conduire, par sa forme ondoiyante, vers le mouvement de la ligne de faite, et selon un phénomène de surimpression dans la vision. Dans son écrin rayonnant, glorieux, la couverture de tôle n'est pas explicitement arrimée à un bâtiment, aussi paraît-elle aimantée vers d'autres choses, relativement banales elles aussi. Cette fois encore, c'est le glissement qui importe : si le « toit de toile » est un point d'éclat absolument primordial, il est transitoire, comme toutes ces choses qui ne se dégagent de la pesanteur de la banalité que parce qu'elles sont rapportées implicitement à une « *sorte d'harmonie générale* ». Dans la note « *Trait d'union* », Pierre Chappuis cite ces mots de Delacroix pour expliquer justement que le peintre est moins « préoccupé » par les « objets eux-mêmes » que par « l'écart – l'atmosphère » dans laquelle ils se projettent, dans laquelle ils « habitent », « hors d'eux-mêmes »⁴⁰⁰. Les choses, comme les instants, engagent donc des relations

³⁹⁷ Roberto Juarroz situe la poésie du côté de l'éclair dans *Fidélité à l'éclair. Conversations Avec Daniel González Dueñas et Alejandro Toledo*. Traduction de l'argentin par Jacques Ancet. Paris : Éditions Lettres vives, Collection Terre de Poésie, 2001, p. 13.

³⁹⁸ *À portée de la voix, op.cit*, p. 37.

³⁹⁹ *Un Cahier de nuages, op.cit*, p. 48.

⁴⁰⁰ *La Rumeur de toutes choses, op.cit*, pp. 16-17

souples, qui les délient de leur étroite banalité. Même si elles sont ordinaires, insignifiantes, les choses sont au cœur d'une ressaisie d'ordre poét(h)ique parce que le locuteur les rapporte à une approche ductile de la réalité, à un effleurement, à un glissement : leur adhérence au réel, leur stabilité sont ainsi déjouées. En cela, le travail du poète neuchâtelois entre incontestablement en dialogue avec celui de P. Reverdy, qui affirme un goût immodéré des choses du réel, un désir d'y « adhérer » étroitement sans jamais pouvoir s'y « accommoder », précisément en raison de cette « cette sensation d'infini dans le cœur et dans l'âme »⁴⁰¹. Mais P. Chappuis associe l'assouplissement de l'adhésion au familier (« se mouvoir dans le familier, mais autre, étrange, inconnu autant que connu ») à l'idée d'éprouver l'« infini dans le fini »⁴⁰². Toutefois, l'appréhension des choses est souvent abordée de façon plus réjouissante dans l'œuvre de P. Chappuis que dans celle de Reverdy, et surtout, elle est plus labile : le locuteur chappuisien cherche à ne pas se heurter aux choses moindres.

En comparant deux poèmes en vers brefs, notre dessein est d'analyser l'oscillation poétique de l'éteule entre l'état ordinaire et l'état de gloire :

<p>Éteule abâtardie sans éclat, à contre-jour.</p> <p>Indistinctement, ses lignes mâchées par le soir.</p> <p>Pourtant fut en gloire.⁴⁰³</p>	<p>Solairement l'éteule, ses rayures telles qu'aucun mot.</p> <p>Ombres en décroue en bordure de champ.⁴⁰⁴</p>
---	---

Après avoir insisté sur le caractère insipide, terne et uniforme du champ écrasé sous le poids de l'obscurité, le locuteur du premier poème ressaisit l'éteule « en gloire ». Le glissement entre l'affligeante banalité de la perception et l'aura du souvenir traduit l'allègement auquel accède le locuteur en affleurement à peine l'humble réalité présente. L'oscillation ne relève ni de la transfiguration, ni même de l'échappée dans l'étrange. Néanmoins, le décalage crée une tension contrastive suffisante pour déjouer l'ordinaire et morne expansion spatio-temporelle : le locuteur n'achoppe pas sur la banalité, il glisse dans la

⁴⁰¹ Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II, op. cit.*, « Cette émotion appelée poésie », p. 1290 : « le drame constant du poète c'est qu'aspirant plus que tout autre à adhérer au réel – comme dans l'absolu – l'excès de sa sensibilité même lui interdit de s'y adapter, de s'en accommoder, – dans le relatif – comme tout le monde – et d'y puiser, pour en jouir, le moindre des quelques avantages qu'il peut offrir. Certes, ce n'est pas le goût de vivre qui lui manque. Mais au contraire, ce qui le bride, c'est d'avoir ce goût à l'excès. De sorte que, [...] il ne peut éviter de se heurter et de se blesser toujours à des limites ».

⁴⁰² *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Labyrinthe », pp. 22-23.

⁴⁰³ *Entailles, op.cit.*, p. 32. Poème non titré.

⁴⁰⁴ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, p. 33. Poème non titré.

poétique de la sensation. Inversement, l'éclat rayonnant et saisissant de l'éteule se suspend⁴⁰⁵ dans un décalage radical entre la modestie et l'éclat radieux, entre le ravissement ou le heurt par elle suscité : de cela, le locuteur ne peut rendre compte. Reste que l'énonciateur choisit de glisser de l'impression singulière créée par « l'éteule » à une vision moins troublante peut-être, mais marquée par le contraste du clair-obscur. Son regard se décale vers les limites du « champ ». Partant, dans la première comme dans la seconde occurrence, le locuteur vacille de la platitude, à l'évidence et à l'éclairement, et de l'insignifiance au trouble, comme si le peu qui fut ne se pouvait pas se dire, défiant les mots plus que n'aurait pu le faire l'extraordinaire lui-même. En outre, dans ces échanges réversibles, la banalité est mue, toujours semblable à elle-même, et toujours renouvelée par la « grâce imprévisible » de l'« activité émanatoire des choses » les plus familières. Le poète se « reconnaît sans pouvoir »⁴⁰⁶ par rapport à cette efficacité gratuite, injustifiable, mais il s'y voue dans l'allègement le plus complet. Par le biais d'une poétique des sensations et des impressions, la banalité familière des choses devient la source d'un renouvellement inépuisable, les tensions du même et de l'autre (du présent au passé pour le premier poème, de la contiguïté spatiale pour le second) n'ouvrent pas nécessairement sur la profondeur indéfinie de la variation mais versent d'une chose à l'autre, dans une instabilité qui n'est pas même épaissie par l'étrangeté⁴⁰⁷. Vacillant dans la différence, dans la différence deleuzienne du déplacement dans la répétition⁴⁰⁸, les choses donnent à vivre, mais selon une approche autre que celle de l'ordinaire où tout « *se disperse dans l'unité fade de l'un simplement uniforme...* »⁴⁰⁹. Le locuteur glisse dans l'insignifiance comme dans une sorte de fluidité élémentaire et vitale, d'autant plus souplement qu'il n'est pas heurté par l'extraordinaire. De la banalité des choses dépend la ductile traversée impressive : la sensation est approfondissement de la simplicité, de la limpidité des choses qui délient de la plate réalité, à la condition que celle-ci ne soit pas interrogée et soumise à la vaine illusion de la révélation d'un sens. De fait, la banalité doit être effleurée ; en faire une expérience reviendrait à l'assujettir à la nécessité du sens.

⁴⁰⁵ Cf. *supra*, *Réversibilités entre un silence parlant et une parole taciturne*, p. 628.

⁴⁰⁶ Richard, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*. Paris : Éditions du Seuil, Essais, 1955, « *Fadeur de Verlaine* », p. 203. Si nous reprenons les formules du critique, notre analyse du travail de disponibilité poétique (et plus largement, nos perspectives phénoménologiques) nous éloigne de l'approche de la passivité verlainienne dont il est question dans le passage cité.

⁴⁰⁷ En réponse au propos de Pierre Chappuis évoquant la banalité, la « réalité quotidienne [...] vouée au nouveau » et « gliss[ant] dans l'instable », dans *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 72.

⁴⁰⁸ Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France, 2011, « *Avant-propos* », p. 2.

⁴⁰⁹ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole*, *op.cit.*, texte liminaire non titré, p. 57

Pour finir, revenons au poème du « *Cerisier saxifrage* » pour prolonger l'analyse amorcée par rapport au geste du salut (en seconde partie⁴¹⁰) :

Salut au plus petit cerisier sauvage surgi du mur, à hauteur d'œil, entre deux pierres faitières ! Pour un peu (*glorieusement*) passerait inaperçu, bréhaigne et dédaigné, vivant de rien, fervent, austère.

Glorieusement, pour ses fleurs minuscules à peine écloses !

Les abeilles l'ignorent, et la pie marchant le long du mur. De même (*sa modestie*) fassent les débroussailleurs.

Plus que dans les précédents exemples, le locuteur insiste sur les tensions entre la banalité de la jeune pousse et l'émotion qu'elle suscite. Le frottement antithétique entre les adverbes « peu » et « (*glorieusement*) » est significatif. Dans sa banalité, dans sa « (*modestie*) » mêmes, le cerisier est exceptionnellement paradoxal. Sa petitesse, sa fragilité sont extrêmes, comme le révèle l'emploi du superlatif. Son implantation accorde discrétion et mise en évidence, il semble passer « inaperçu » alors même qu'il se situe sous les yeux du passant, précisément « à hauteur d'œil ». Enfin, bien que voué à la précarité et à l'inutilité en matière de survie biologique (l'épithète « bréhaigne » dénote la stérilité), il manifeste aux yeux du locuteur une adhésion, une ardeur vitale intenses, et peut-être même, une sorte de foi en la pérennité puisqu'il déploie une floraison qui ne permettra ni son expansion propre, ni celle de l'espèce. Sa rigueur « austère » est comme empreinte de déraison, d'aberration et, de ce fait même, elle semble promise à un étrange espoir dont rend compte l'exclamation finale, dans le prolongement de la première. En substance, la reconnaissance de l'étrange et vaine gloire du cerisier suppose une poétique fondée sur l'ardeur insensée de vivre, ardeur sur laquelle le locuteur ne s'arrête pourtant que le temps d'un « salut ». Glisser dans la banalité constitue une sorte d'exercice, un travail consistant à se donner du mouvement, de l'élan, afin de ne jamais s'arrêter, se blaser ou se lasser. La limpidité évasive de cet affleurement du plus banal nous semble ouvrir sur le zéro de pression⁴¹¹ entre le désarroi et l'allègement, entre la viduité et la plénitude. Ainsi comprenons-nous le processus paradoxal qui articule la ténuité de ces « menus accidents » qui requièrent le poète et l'intensité de leurs effets. Soit le glissement poétique conduit à l'intensité d'un dessaisissement, qui correspond au « sentiment du monde » étudié par R. Barbaras ; soit le glissement crée un style d'arrimage mouvant et ductile, une manière spécifique de « participation au monde »⁴¹². S'il faut être artiste « pour

⁴¹⁰ *À portée de la voix*, op.cit, p. 19. Poème abordé au sujet des *gestes sympathiques*, p.321.

⁴¹¹ Formule librement empruntée à M. Merleau-Ponty qui y recourt dans *Le Visible et l'Invisible*. Paris, Gallimard, collection Tel, 1964, p. 195 : « entre un moment de ma vie tactile et le suivant, n'est pas un vide ontologique, un non-être: il est enjambé par l'être total de mon corps, et par celui du monde, c'est le zéro de pression entre deux solides qui fait qu'ils adhèrent l'un à l'autre ».

⁴¹² *Le Biais des mots*, op.cit, p. 115.

revenir sur les pas de la perception vers l'impression-sans-signification⁴¹³», il faut être un poète pour en forger une manière d'être, une poétique. Cette simplicité de l'approfondissement et du glissement impressif d'une chose à l'autre, que l'analyse des précédents exemples a tenté d'éclairer, suppose un rapport sans surplomb avec le monde, une manière de présence fluide, à l'aplomb de la signification, ce dont peuvent rendre compte les propos de M. Blanchot dans *L'Entretien infini* :

la présence est toujours à la limite de l'insignifiance dans la mesure où elle précède toute signification, où elle donne peut-être la signification mais n'a pas la vérité d'une réalité déjà constituée en sens, riche de sens, signifiée : donc insignifiée.⁴¹⁴

L'insistance des poèmes sur cette manière d'être dans l'effleurement des choses moindres détermine une poét(h)ique sensuelle, « vaporeuse qui au lieu de se fixer sur un objet, trouv[e] à s'épancher, se perdre, délivrée de toute profondeur, dans la lumière⁴¹⁵ ». Pour Reverdy, « La chose réelle concentre l'attention sur soi, rive l'œil et l'esprit sur un seul objet⁴¹⁶ », d'où la nécessité du lyrisme de la réalité. L'affinité que P. Chappuis se reconnaît avec Reverdy tient probablement de ce travail poétique sur la sensualité légère et limpide : les choses banales (« du réel ») ne limitent plus, ne happent plus, elles ne retiennent pas trop étroitement l'observateur chappuisien. Précisons à présent comment l'appréhension poétique des choses illimitée et engage par là même un rayonnement de sens.

2.1.3. La logique poétique du déploiement de sens

Dans la note « *Les choses, dans leur incohérence*⁴¹⁷ », l'auteur pose à la fois l'absence de signification des choses en elles-mêmes et l'idée que, dans le poème, celles-ci tiennent ensemble, grâce au « rayonnement intérieur d'un sens ». Du fait de l'entrelacs chiasmatique entre le poète et le monde, cette intériorité de sens est à situer à la fois sur le plan d'un lien impalpable entre les choses⁴¹⁸ et aussi au niveau de la sensation qui configure le glissement d'une chose à l'autre et le passage de l'ordre de l'informe ordinaire à celui de l'étrangeté du

⁴¹³ Paul Valéry, *Cahiers*, tome II, *op.cit.*, p. 1026.

⁴¹⁴ Blanchot, Maurice, *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969, p. 88.

⁴¹⁵ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « *Le bleu, une certaine qualité de bleu* », p. 130. Par ces mots, Pierre Chappuis évoque la poésie ronsardienne des *Amours*.

⁴¹⁶ Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II, op.cit.*, « *En vrac* », p. 848.

⁴¹⁷ *La Preuve par le vide, op.cit.*, p. 69 : « L'incohérence (du moins apparente) de choses simplement là, dans leur désordre, comment, sur le versant des mots, la conserver dans un poème où, insoucieuses de ce qu'elles peuvent signifier, elles aient pouvoir d'être présentes ? [...] Tout ici doit (quoi qu'il en paraisse) se tenir grâce à ce qui permettra le rayonnement intérieur d'un sens. ».

⁴¹⁸ Dans la note « *Trait d'union* » (*La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, pp. 16-17), Pierre Chappuis évoque cette liaison impalpable entre les choses.

familier. De la note « *Trait d'union*⁴¹⁹ », nous inférons que ce « rayonnement » ressortit à « l'écart – l'atmosphère » dans laquelle les choses se déploient comme hors d'elles-mêmes. Pour étayer le propos, revenons⁴²⁰ à l'exemple du poème « (*arbres et clocher dans la complicité de décembre*)⁴²¹ ». Le choix du titre est en lui-même représentatif de l'idée que se fait le poète d'une « *atmosphère* » rayonnante : les choses ne sont pas déterminées et sont comme dégagées de leur ancrage spatio-temporel⁴²² pour entrer dans une relation de connivence, pour composer le champ décalé de décembre puisque la cloche retentit « à contretemps » des heures. L'impression poétique dans laquelle habitent les choses et le locuteur se dissémine dans le susurrement du « feuillage / qu'éparpille le vent⁴²³ ». Dans sa légèreté, la sensation ne pèse pas sur les choses qui l'éveillent et l'attisent, elle rayonne heureusement, se répand dans l'étendue. Dans la poésie de Rilke, la sensation aussi est source de la « saveur de l'univers / dans lequel nous nous dissolvons⁴²⁴ », elle engage un espace intérieur (le *Weltinnenraum** pour Rilke ; l'« *hinterland*⁴²⁵ » pour P. Chappuis). Pour le poète autrichien, la dissolution consiste en une dispersion malheureuse⁴²⁶ tandis que pour le poète neuchâtelois, elle est gage d'oubli et aussi de fraîcheur. Reste que, pour l'un comme pour l'autre, la sensation relève d'une sorte d'effet, de vécu signifiant qui déjoue ce sens que l'homme fait peser sur les choses en tentant de se les approprier⁴²⁷. « Proximité, non appropriation⁴²⁸ », tel est, insistons sur ce point, le vœu premier de l'auteur. À partir de l'approche philosophique du sentir* par H. Maldiney, posons que « ce qui fait *sensation* [...] c'est toujours du *significatif*⁴²⁹ », que toute « sensation est pleine de sens pour qui habite le monde en elle⁴³⁰ ». La sensation est éveil, glissement dans le monde et, à ce titre, elle ressortit à cette manière fluide d'habiter le monde qui spécifie Pierre Chappuis.

⁴¹⁹ *Ibidem* : « l'écart – l'air, l'atmosphère – entre eux qu'à leur manière, projetés hors d'eux-mêmes, ils [les objets] occupent ou habitent. ».

⁴²⁰ Le poème, intégralement cité (p.292) a permis d'expliquer le travail sur les pronoms représentants.

⁴²¹ *Entailles*, *op.cit.*, p. 71.

⁴²² Les « choses se rattachent au paysage sans lui appartenir », note Pierre Chappuis dans l'essai « *Point d'ancrage* » (dans *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 75).

⁴²³ *Entailles*, *op.cit.*, p. 71.

⁴²⁴ Rilke, Rainer Maria, *Les Élégies de Duino et Les Sonnets à Orphée*, *op. cit.*, « *La Deuxième élégie* », p. 49.

⁴²⁵ *Le Biaise des mots*, *op.cit.*, p. 15.

⁴²⁶ « Car pour nous toute sensation est dispersion ; hélas ! / nous exhalons et nous dissipons ; de flamboiement en flamboiement / nous donnons un plus faible parfum. » (Rilke, *Les Élégies de Duino et Les Sonnets à Orphée*, *op. cit.*, p. 47.).

⁴²⁷ Nous reprenons l'une des conclusions de Karine Winkelvoss dans son étude *Rilke, la pensée des yeux. Préface de Georges Didi-Huberman*, *op. cit.*, p. 309.

⁴²⁸ *Dans la foulée*, *op.cit.*, p. 13.

⁴²⁹ Maldiney, Henri. *Regard, parole, espace*, *op. cit.*, p. 43. Le choix de l'italique revient à l'auteur.

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 99. Pour le philosophe (qui sur ce point se réfère à Kant), la sensation fait sens dans la mesure où « l'épreuve sensorielle déborde » les qualités sensibles.

Le défaut d'orientation, de sens, que suppose le vivre ordinaire est déjoué par le sentir⁴³¹, par la logique poïétique de la sensation consistant à « s'involuer dans le sens-sensation⁴³² » (G. Didi-Huberman) en deçà de l'intellection. Reprenant les thèses du psychiatre Erwin Straus⁴³³, le philosophe explique que le sentir n'engage pas la connaissance mais consiste à « laisser à la chose sentie son pouvoir et son mystère ». Il ajoute qu'il est plus « juste de dire que tout sentir est un mouvement qui nous porte sans cesse entre contacts et distances⁴³⁴ ». Dans cette perspective, l'insignifiant se tourne du côté de la sensation musicalisée. Si L. Gaspar considère que nos perceptions « sont une musique tirée de la réalité environnante, sens et forme donnée à cette réalité⁴³⁵ », P. Chappuis associe le rayonnement de sens à une vibration musicale : « L'aboutissement, quand il a lieu, est dans une présence – mélodique, pourrait-on dire –, dans un rayonnement presque physique qui laisse "bouche bée".⁴³⁶ ». Retrouvons le poème « (*lac et brume*)⁴³⁷ », dont nous n'avions proposé qu'une lecture succincte pour commenter la déprise du locuteur :

Ombres de pensées fugaces,
assonancées.

Telles et telles,
très légères ombelles.

Un vent éçu les froisse
entre étoffe et doublure
les disperse.

Selon le second vers, la sensation évoquée par le locuteur correspond à un mouvement vibratoire musicalisé dans l'en-deçà de la pensée objectivée comme pensée de quelque chose, dans l'en-deçà du sens. Le sentir relève, avons-nous postulé, des « idées musicales ou sensibles » dont M. Merleau-Ponty souligne la « négativité ou absence circonscrite »⁴³⁸. À ce stade, la sensation est à distance aveugle des choses. Avec la seconde unité strophique, le

⁴³¹ Pour le phénoménologue, le concept du *sentir* signifie que l'être est d'abord sentant, que les sensations ne sont pas de l'ordre de l'avoir (le sentir est hors du champ de l'intentionnalité de la décision ou de la maîtrise). Pour ces deux raisons premières, nous plaçons la sensation (telle que travaillée par Pierre Chappuis) du côté de ce concept philosophique.

⁴³² Didi-Huberman, Georges, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*. Paris : Les éditions de Minuit, Série « Fable du lieu », 2013, p. 144. (Le philosophe commente l'esthétique de Claudio Parmiggiani, mais ne questionne nullement le rapport au quotidien).

⁴³³ Le chercheur américain d'origine allemande (1891-1975) écrit l'essai intitulé *Le Sens des sens* en 1935. Dans cet ouvrage de synthèse, il réhabilite le sentir en allant à l'encontre d'une certaine forme de restriction de la psychologie à la physiologie : le sentir n'est pas de l'ordre d'un réflexe mécanique mais surgit avant même d'être objet d'intellection.

⁴³⁴ Didi-Huberman, Georges, *Génie du non-lieu*, op. cit., p. 145.

⁴³⁵ Gaspar, Lorand, *Approche de la parole*, op. cit., p. 106.

⁴³⁶ *Le Biais des mots*, op. cit., p. 112.

⁴³⁷ *Comme un léger sommeil*, op. cit., p. 11. Le poème a été abordé page 653.

⁴³⁸ Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, op. cit., pp. 198-199.

mouvement de la sensation est autre : il « porte » cette fois au contact (Straus⁴³⁹) des choses moindres. Pour finir, la sensation se dissémine dans un mouvement d'ouverture, selon la logique de la distance aveugle, qui consiste, en l'occurrence, en un épanchement limpide dans l'étendue. L'ensemble des phases du sentir instaure le « rayonnement intérieur d'un sens⁴⁴⁰ » qui concerne l'impression légère dont témoignent les sens. L'horizon et l'essor de la sensation se confondent : l'émergence confine d'emblée à la disparition. Véritablement, les choses que sont les fleurs et le vent se « charg[ent]⁴⁴¹ » de ce sens : elles le suscitent et l'impliquent tout à la fois, et l'orientent dans l'espace et le temps. Tel est bien ce que donne à voir la structure du poème qui d'abord postule un remuement intérieur, puis l'associe à un mode de déploiement floral, avant de le mettre en relation avec un style de contact, avec un froissement. Le rayonnement sensitif est configuré par des glissements circulatoires entre les différents sens (les catégories perceptives) ainsi que par une allure vectrice empruntant aux courants spatio-temporels du vent, de son sillage sonore dans les choses, dans l'étendue et dans le temps. La sensation est « vibration⁴⁴² » (Deleuze), elle se déploie de manière comparable à une « onde⁴⁴³ » (Valéry), son rayonnement dilatoire s'entremêle aux choses de l'étendue pour instaurer une relation chiasmatisque entre le sujet et le monde. Qui plus est, le sentir se libère de l'emprise de l'une ou l'autre des choses du lieu dans la mesure où les relations vibratoires entre les choses favorisent des phénomènes de ricochets, d'inflexions et de déplacements spatio-temporels. Partant, la sensation engage une logique poétique, une « manière d'être et de se perdre » concomitamment, elle tient d'une « irradiation qui s'obstine sans objet et se souvient d'être sans objet⁴⁴⁴ » distinct (C. Hubin). Les choses sont susceptibles d'être traversées par l'onde d'une sensation qui se propagerait comme d'elle-même, n'étant plus sensation focalisée sur quelque chose et par quelqu'un. Ainsi dans ce passage de *Muettes émergences* où le « rayonnement intérieur de sens⁴⁴⁵ » trouve son origine dans la « matière-émotion⁴⁴⁶ » de la roche :

⁴³⁹ E. Straus, cité par Georges Didi-Huberman : « tout sentir est un mouvement qui nous porte sans cesse entre contacts et distances » (*Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise, op. cit.*, p. 145).

⁴⁴⁰ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Les choses, dans leur incohérence », p. 69.

⁴⁴¹ Nous faisons référence à la note intitulée « Événement » (*La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, p. 118) : « Humble non synonyme de terre-à-terre. Insignifiant est plus ambigu ; la moindre chose dépourvue de toute importance par elle-même peut être chargée de sens (si ce n'est, à proprement parler, de signification) »

⁴⁴² Deleuze, Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, I, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁴³ Valéry, Paul, *Cahiers*, I, *op. cit.*, « Sensibilité », p. 1171 (« Les événements sensoriels ou de la sensibilité sont comparables au passage d'une onde »).

⁴⁴⁴ Hubin, Christian, *Le Sens des perdants*. Paris : José Corti, En lisant en écrivant, 2002, p. 153-154. Par ces mots, le poète caractérise le poème bref. Pierre Chappuis cite par ailleurs ce passage dans *Battre le briquet* précédé de *Ligatures, op.cit.*, p. 142.

⁴⁴⁵ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Les choses, dans leur incohérence », p. 69.

⁴⁴⁶ Collot, Michel, *La matière-émotion, op. cit.*

Au royaume de l'immuable, de la permanence – la pierre, la roche en dépit des éboulements – un frémissement intérieur – presque un émoi – trouve à se diffuser.⁴⁴⁷

La logique poïétique intéresse une sorte de confiance créatrice consistant à croire en l'existence d'une énergie vibratoire assurant le passage du non-sens et de l'insignifiance à une étrange aura de sens où les choses moindres et le temps s'investissent, s'approfondissent mutuellement. Le glissement mène d'ailleurs en un autre règne, en un « royaume » endogène et comme suspendu dans l'étendue. Le ponctème des tirets doubles exhibe la logique poïétique du reliement entre ces différents niveaux, les signes fonctionnent comme des écluses portant de l'impassibilité, de l'indifférence, de l'insignifiance de la matière à une « presque » vitalité émotive ou sensuelle, et enfin à un plein rayonnement expansif. La logique du *vibrato* ressortit aux matières, à la rumeur, à la luminosité et aussi aux formes des choses :

Creux et renflements

Tel, naissant, à venir,
un mouvement de danse

Telle en vibration
– désir, méditation –
notre pensée elle-même⁴⁴⁸

La spatialisation textuelle fait voir différents paliers poïétiques. Le premier énoncé suggère la sensation de l'harmonie des choses⁴⁴⁹ et des formes, du plein et du vide⁴⁵⁰. La seconde unité engage la sensation et l'intuition du déploiement de la « danse » (les choses déjà ne sont plus à assigner et saisir⁴⁵¹). Dans le dernier ensemble strophique, la sensation oscille en fonction d'une tension irrésolue entre les polarités de l'objectification des choses (si le désir est désir *de* quelque chose) et de l'« évitance⁴⁵² ». Les tirets exhibent la logique poïétique du sentir (Straus⁴⁵³) entre le « désir » qui recherche le contact, la proximité (non la possession) ou l'attachement, et la « méditation », non à la manière occidentale mais à la manière du bouddhisme zen, c'est-à-dire dans la déprise, dans un laisser-aller sans attache et

⁴⁴⁷ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 147.

⁴⁴⁸ *De l'un à l'autre (dans la compagnie d'artistes amis), op. cit.*, p. 100. Le poème fait suite à la prose VI, dans laquelle le poète dialogue avec l'œuvre du sculpteur et poète zurichois André Ramseyer (1914-2009).

⁴⁴⁹ Les creux et renflements se rapportent aussi bien aux sculptures de Ramseyer qu'aux reliefs de l'étendue.

⁴⁵⁰ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « Avril au féminin », p. 136. Pierre Chappuis apprécie la « délicatesse » et le « souple ajustement du plein et du vide » des peintures chinoises.

⁴⁵¹ Dans le geste de la danse, « il n'y a pas d'objet à saisir », note P. Valéry dans *Philosophie de la danse*. Paris : Éditions Allia, 2015, p. 38. Cité par Caroline Andriot-Saillant, « Praxis du geste : du bâtir à l'agir » in *Les Gestes du poème*, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2015, publiés par Caroline Andriot-Saillant et Thierry Roger (CÉRÉdI).

⁴⁵² Sojcher, Jacques, *La Démarche poétique, op. cit.*, p. 9.

⁴⁵³ Nouveau renvoi à la citation de Straus par Didi-Huberman, « tout sentir est un mouvement qui nous porte sans cesse entre contacts et distances » (*Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise, op. cit.*, p. 145).

sans jugement. La sensation correspond à une pensée transparente, à un battement autour d'une position d'équilibre que dessine la virgule entre les deux substantifs. Sa logique consiste à n'être ni fichée, ni absorbée par les choses, ni absolument détachée d'elles. La sensation met en jeu une dynamique d'affleurements et de déliements au cœur des choses. Cette cinétique est précisément ce que définit G. Deleuze : « la sensation n'est pas qualitative et qualifiée, elle n'a qu'une réalité intensive qui ne détermine plus en elle des données représentatives mais des variations allotropiques. La sensation est vibration⁴⁵⁴ ». Par ailleurs, la poïétique vibratoire mise en avant par Pierre Chappuis suppose une clé musicale mais en-deçà de la musique et du chant. En substance, la poésie est peut être l'autre nom de cette sensation-même, à la fois insaisissable et inhabitable⁴⁵⁵, et sur laquelle il nous faudra revenir au terme de cette sous-partie.

La logique poïétique est une manière poét(h)ique de ressaisissement paradoxal puisqu'il s'agit de « couler le monde » (Montaigne), de le traverser dans le champ aimanté des choses les plus banales. Sur un plan général, le poète s'éparpille dans la profusion des sensations et, sur le plan textuel, le locuteur glisse et se régénère dans les moindres inflexions de la sensation. Comme la poétique de l'instant, la poétique de la sensation se structure donc dans la double tension entre stratification et expansion, entre point d'impact et dissémination. Dans l'ensemble, le ressaisissement poétique passe par le travail sur les mouvements poïétiques et kaléidoscopiques des sensations (nous incluons aussi le travail sur les résonances musicales étudiées en première partie) qui resteraient par ailleurs insignifiantes, car informes et par trop sanglées autour de la perception. Ainsi, les choses moindres fonctionnent-elles comme des amers par le biais desquels se déploie la cinétique du sentir. La sensation ricoche sur les choses qui informent le glissement entre l'ordre de l'insignifiance et celui du sens. Si les choses fixent trop fortement les perceptions, elles n'ont d'autre « poids » que celui de la platitude réelle, si elles permettent une souple traversée, une fluidité miroitante, elles portent la sensation à l'ouverture vibratoire ; le locuteur ne se réduit, ni ne se réserve dans une impression qui recueillerait le sens du réel. Au contact des choses labiles, le glissement de la sensation se déploie dans l'indéterminé. Parfois la sensation oublie et son point d'origine et son terme quand elle s'initie dans le sillage des choses communes et pour se vaporiser à leur aplomb. Entre ces deux pôles, la cinétique poïétique implique tantôt une oscillation, tantôt un battement, une alternance, et tantôt un renversement entre l'insignifiant, l'étrange, et le

⁴⁵⁴ Deleuze, Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, I, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁵⁵ Cette représentation marquant le poète neuchâtelois n'est pas si distante de celle de P. Jaccottet qui dans les « *Remarques sans fin* » à la fin de *La Promenade sous les arbres* écrit : « La poésie est donc ce chant que l'on ne saisit pas » (*Œuvres, op. cit.*, p. 139).

« rayonnement intérieur⁴⁵⁶ ». Si les choses et leurs relations palpables mais invisibles trouvent leur juste poids dans le poème, c'est que le locuteur ne les pèse pas, ne les apprécie pas à l'aune de ce qu'elles devraient montrer : elles ne sont pas des signes à interpréter. En cela, le travail du poète se démarque nettement de celui du narrateur proustien. En revanche, le locuteur entrevoit dans le moindre intérêt des choses la chance que nulle vocation n'arrête définitivement la sensation. C'est en quoi les choses moindres peuvent participer d'un évitement qui illimite⁴⁵⁷. Telle est l'orientation principale de la poétique du sentir : l'immanence du sens correspond à un style d'être qui, bien souvent, balance entre viduité et plénitude. Dans la sensation des choses, le locuteur s'insinue partout, se propage et se dissémine. La ductilité de la sensation serait comme « le prolongement – faut-il dire spirituel ? –⁴⁵⁸ » des choses, de leur saveur. Pour le poète, approfondir la sensation consiste à favoriser le déploiement de sa saveur dans le poème, mais non pas à en approfondir la connaissance. Pour le narrateur proustien, l'impression « à demi engagée dans l'objet, prolongée en nous même par une autre moitié⁴⁵⁹ » suscite le désir de déchiffrement. Dans l'œuvre chappuisienne, si l'attention aux choses parvient à « combler d'aise⁴⁶⁰ » le locuteur, c'est parce que celui-ci fait le choix de méconnaître les contours de la sensation⁴⁶¹ et préfère se dissoudre dans la « saveur de l'univers⁴⁶² » (Rilke).

2.2. Logique poétique de la savouration

Le glissement entre des niveaux est ce qui définit la logique poétique de la sensation, selon l'approche commune à G. Deleuze et P. Valéry. Selon cette logique même, le déploiement du sentir, peut aussi être analysé en fonction des rapports d'inférence et d'échelonnement entre ces trois termes que sont la fadeur, la saveur et la savouration. Pour

⁴⁵⁶ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Les choses, dans leur incohérence », p. 69.

⁴⁵⁷ Dans *En vrac (Œuvres complètes, tome II, op.cit., p. 848)*, P. Reverdy écrit : « La chose réelle [...] concentre l'attention sur soi, rive l'œil et l'esprit sur un seul objet. Le réel limite, le mot illimite ». Nous transformons la formule (plus que les idées du poète) en considérant que la chose emportée dans l'affleurement de la sensation, conduit le poète vers l'illimité.

⁴⁵⁸ *La Preuve par le vide*, op.cit., « La proie pour l'ombre », p. 119.

⁴⁵⁹ Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*. Tome IV. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 470.

⁴⁶⁰ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Vital », p. 112 : « que puisse combler d'aise (toujours la leçon du *hai-ku*) l'attention à un chardon luisant après la pluie ou au ploc d'une grenouille plongeant dans l'eau. ».

⁴⁶¹ « Nous ne connaissons pas le contour / de la sensation, mais uniquement ce qui de l'extérieur le forme », écrit Rilke dans la « Quatrième élégie » (*Les Élégies de Duino et Les Sonnets à Orphée*, op. cit., p. 59). Par contraste, c'est la fin du poème qui impose arbitrairement son contour aux sensations exprimées dans les poèmes chappuisiens.

⁴⁶² Nous citons « La Deuxième élégie » (*Les Élégies de Duino et Les Sonnets à Orphée*, op. cit., p. 49) : « La saveur de l'univers / dans lequel nous nous dissolvons vient-elle de nous ? » s'interroge le poète.

expliciter la spécificité de la poétique chappuisienne, nous nous sommes inspiré du travail du philosophe et sinologue F. Jullien, et en particulier de son ouvrage *Éloge de la fadeur. À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*⁴⁶³. Dans la culture chinoise, ces notions intéressent l'ensemble des critères esthétiques, et notamment ceux fondant le discours critique littéraire. La démarche adoptée dans ce chapitre ne consiste pas à transposer ces notions à des fins critiques, mais à des fins essentiellement heuristiques. Telles que présentées par F. Jullien, les traditions bouddhistes, les traditions *chan* (Chine) ou *zen* (Japon) n'entrent pas en contradiction avec nos précédentes réflexions sur le sentir. Elles nous donnent la conviction qu'il est possible de réinvestir les notions de fadeur, saveur et savouration, et ce en réarticulant leurs acceptions concrètes et métaphoriques. En effet, dans l'œuvre de Pierre Chappuis, le travail de la sensation et le travail d'écriture sont indissociables d'une expérience gustative. Le poète a le « *goût du monde*⁴⁶⁴ », comme l'indique le titre d'un ouvrage auquel il a contribué, et comme en témoigne ce passage extrait de la note « *En deçà de l'écriture* » :

Pour l'heure, rien d'autre qu'une attente où domine un secret plaisir comme de qui se laisse envahir par le bouquet d'une gorgée de vin ou – fraîcheur ! – la saveur délicieuse d'un fruit à sa juste maturité. Sentiment d'une place nette autant que d'un intime accomplissement.⁴⁶⁵

Plusieurs traits transparaissent dans cette citation. Notons d'abord que la métaphore gustative engage un glissement réversible entre la saveur humble du fruit juteux, et le raffinement de l'ivresse voluptueuse associée au vin. D'un plan qualitatif à l'autre, la circulation de la sensation tient d'une légèreté non caractérisée autrement que par la « fraîcheur ». Parallèlement, la dernière phrase recoupe d'autres déplacements poétiques entre l'idée d'une « mise à zéro⁴⁶⁶ » de la perception, de la conscience, entre l'entière disponibilité à l'inchoativité de la saveur, et celle de la plénitude de la savouration (« l'accomplissement »). Ces aspects, qui caractérisent l'expérience de l'écriture dans l'essai cité, marquent aussi la logique de la sensation pour les locuteurs textuels.

Au regard des poèmes, la préférence accordée à la fadeur concerne les lignes, les contours et les mouvements d'étendues spatio-temporelles⁴⁶⁷ qui s'épanchent, se disséminent et s'évanouissent selon des nuances chromatiques quasi monotones (« ne souffrant », par

⁴⁶³ Jullien, François, *Éloge de la fadeur. À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*. Paris : Librairie générale française, Livre de poche, 1993.

⁴⁶⁴ *Le Goût du monde*. Paris : Éditions de la revue Conférence / Musée de Bagnes, 2010.

⁴⁶⁵ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 70.

⁴⁶⁶ Dans le passage (*Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 71) intitulé « *Mise à zéro* », l'auteur décrit « une sorte de (provisoire) anéantissement de soi, de mise à zéro de la conscience ».

⁴⁶⁷ François Jullien rapporte le parallèle établi entre la saveur d'au-delà de la saveur et le paysage d'au-delà du paysage (selon l'idée d'une transcendance immanente), dans le chapitre 12 du livre *Éloge de la fadeur. À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, *op. cit.*, chapitre 12.

exemple, « que demi-tons, quarts et huitièmes de tons⁴⁶⁸») ou selon des variations sonores microtonales⁴⁶⁹. La fadeur intéresse aussi les choses moindres, insignifiantes, sur lesquelles (et entre lesquelles) le locuteur glisse dans le monde, sans s'appesantir sur leur platitude. Mais, avons-nous expliqué auparavant, la « simplicité évasive⁴⁷⁰ » et apparemment fade des états de choses n'est pas vécue pauvrement (C. Dourguin). C'est pourquoi nous établissons un rapprochement avec la tradition bouddhiste *chan* qui valorise la fadeur comme source d'une saveur d'autant plus inépuisable et illimitée qu'elle est indéterminée, non marquée, naissante et labile⁴⁷¹. La fadeur s'oppose aux chocs de l'exceptionnel et de la surprise mais, à l'instar du sentiment d'étrangeté, elle maintient en un état d'attention et de disponibilité fluides. Selon le sinologue, la fadeur se livre à l'esprit « qui s'est rendu disponible en se libérant de tout attachement comme de toute insistance⁴⁷² ». Ces deux derniers traits définitoires renouvellent notre compréhension de l'exigence poét(h)ique de ce que les choses trouvent un « prolongement⁴⁷³ » non transcendant mais immanent⁴⁷⁴. En paraphrasant F. Jullien, observons qu'approfondir la saveur des choses banales, « c'est donc d'abord vivifier [leur] présence au-delà du simple contact qui l'a suscitée⁴⁷⁵ ». Cette tension évasive rejoint l'idée que les choses se dégagent du lieu dont elles n'« épousent pas les limites », note l'auteur sur la quatrième de couverture de *Entailles*, après avoir fait référence à la langue chinoise désignant le paysage comme l'union « stable » et « instable » des « *Montagnes & eaux* ». Les choses déploient leur saveur dans l'expérience concrète de la proximité du lieu, mais tout en permettant comme une distance, un dégagement, une ouverture : « La saveur s'enrichit à travers « l'absence » de son support sensible⁴⁷⁶ » (F. Jullien). Par conséquent, la savouration est à placer du côté du ressaisissement, le rapport savoureux aux choses *a priori* banales et fades témoigne d'une manière d'être, d'un style de participation au monde⁴⁷⁷. Le sinologue explique :

⁴⁶⁸ *Dans la lumière sourde de ce jardin, op.cit.*, « Zone franche », p. 22.

⁴⁶⁹ À la manière du compositeur Giacinto Scelsi, dont le nom apparaît dans le titre « *Si Scelsi* » (*Dans la lumière sourde de ce jardin. Ibidem*, p. 24).

⁴⁷⁰ Dourguin, Claude, « *Pierre Chappuis sur le chemin* » in *Revue de Belles-Lettres*, n° 3-4, 1999, pp. 81-85 (« J'ai souvent admiré que cette poésie du peu ne fût pas pauvre. »).

⁴⁷¹ Jullien, François, *Éloge de la fadeur, op. cit.*, p. 46 : « Moins la qualité transparaît, plus elle est capable d'essor, la plénitude est d'autant plus grande qu'elle refuse de s'afficher ».

⁴⁷² *Ibidem*, p. 88.

⁴⁷³ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « *La proie pour l'ombre* », p. 119 : « Besoin d'éprouver que les choses, toutes les choses indistinctement et la vie à travers elles ont, au-delà d'elle-même, un prolongement – faut-il dire spirituel ? – ».

⁴⁷⁴ Selon François Jullien (*Éloge de la fadeur, op. cit.*, p. 143), la fadeur peut être pensée comme une transcendence immanente, car son au-delà est en elle-même.

⁴⁷⁵ Jullien, François, « Le plaisir du texte : l'expérience chinoise de la saveur littéraire », in *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1982, n° 1, Essais de poésie chinoise et comparée, p. 87.

⁴⁷⁶ Jullien, François, « *Le plaisir du texte : l'expérience chinoise de la saveur littéraire* », *op. cit.*, p. 87.

⁴⁷⁷ F. Jullien compare l'esthétique de la fadeur zen et la poétique verlainienne, concluant que, pour cette dernière, il s'agit surtout d'une « inclinaison de la sensibilité » (*Éloge de la fadeur, op. cit.*, à partir de la page 140). Dans

Plus la saveur est discrète (fade : "au premier abord on ne s'en aperçoit pas"), plus en fait elle est insistante dans la mesure où elle implique une plus grande participation de la conscience pour qu'elle puisse être appréciée (ce qui la rend « inoubliable »).⁴⁷⁸

La portée métaphorique de la savouration sera d'abord abordée de façon à montrer comment s'articulent les glissements entre fadeur et saveur dans la poétique de la sensation. La transposition des notions esthétiques chinoises est plus présente dans les poèmes brefs, en vers ou en prose car ils sont plus particulièrement marqués par le travail de « l'abouti et l'inachevé⁴⁷⁹ » et par la poétique du suspens non conclusif. Secondement, nous reviendrons sur la dimension la plus concrète de la savouration, sur l'introjection des choses, et à cet égard, tous les recueils sont concernés (bien que *Moins que glaise* ou *Éboulis* le soient de manière moins prégnante).

2.2.1. La fadeur et la saveur

2.2.1.1. Fadeurs du paysage

Le jugement « exclusivement péjoratif[f] » et « fort injuste » suscité par les idées de brume, de brouillard et de nébulosité est précisément contesté par le poète dans la note intitulée « *Dans le brouillard*⁴⁸⁰ ». Rapportées au paysage, la monotonie et l'indétermination sont envisagées comme un contrepoint à la banalité insignifiante des choses, les atmosphères nébuleuses sont associées à la fraîcheur d'un renouvellement imprévisible et à « un déplacement ». Le glissement de la fadeur à la saveur tient à ce que la réalité n'est plus « "bloqué[e]" dans [s]es manifestations » et « s'ouvre à la transformation »⁴⁸¹ (F. Jullien). De fait, dans la prose « *Perdre pied*⁴⁸² », Pierre Chappuis évoque ainsi la fade labilité nébuleuse :

Impossible de ramener à soi, vagues cerfs-volants, tertre, boqueteau, hangar, telles de vagues songeries ou ombres de songeries s'élevant dans l'air pour, tournoyant en vain, retomber et bientôt disparaître.⁴⁸³

Les volutes nébuleuses forment des brassées d'indétermination grâce auxquelles le poète glisse d'une chose à l'autre, de la faible hauteur du monticule de terre au tout petit bois et à un édifice rudimentaire, comme si l'atmosphère brumeuse enchevêtrait toutes ces choses

l'œuvre de Pierre Chappuis, la fadeur a indéniablement trait à l'approfondissement du monde, ce qui donne plus d'intérêt à une perspective comparatiste.

⁴⁷⁸ Jullien, François, « Le plaisir du texte : l'expérience chinoise de la saveur littéraire », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1982, n°1, Essais de poétique chinoise et comparée, p. 98.

⁴⁷⁹ Selon la justesse de la formule d'Antonio Rodriguez dans l'article « *Suivre la foulée. L'abouti et l'inachevé chez Pierre Chappuis* », in *Présences de Pierre Chappuis*, op. cit., pp. 19-26.

⁴⁸⁰ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op. cit., p. 29.

⁴⁸¹ Jullien, François, *Éloge de la fadeur. À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, op. cit., p. 19.

⁴⁸² *Muettes émergences, proses*, op. cit., pp. 32-35.

⁴⁸³ *Ibidem*, p. 32.

les unes dans les autres⁴⁸⁴. La fadeur brumeuse délie l'observateur de tout attachement à la stabilité du réel et de lui-même. Libéré d'une « conscience trop précise⁴⁸⁵ » (F. Jullien), celui-ci ne s'attache pas plus aux choses anodines (l'énumération orchestre le ricochet d'une chose à l'autre) qu'à des rêveries que le locuteur présente d'ailleurs comme des émanations de l'étendue. Rien ne pèse, ni n'arrime. En effet, dans « l'insuffisance d'une lumière grise, « quelle attention porter, et sur quoi ?⁴⁸⁶ », se demande l'auteur. En somme, la fadeur devient saveur, comme l'annonçait déjà l'énoncé liminaire : « Brouillasse, bouillabaisse de brouillard imprégnant tout ». Le glissement paronymique exhibe un changement d'ordre, un mouvement poétique. Le premier terme désigne, dans le domaine maritime, une brume peu épaisse, mais il fait aussi entendre une approche péjorative à cause de sa terminaison en -asse. Avec le second terme, s'opère un glissement du moins au plus épais (d'ailleurs, en argot la bouillabaisse correspond à la boue), et du plus fade au plus savoureux, par référence à la soupe provençale aussi bien que par goût des sonorités monotones, faisant tout juste entendre quelques variations sonores. Quant à la note intitulée « *Grisaille*⁴⁸⁷ », elle est entièrement fondée sur le revirement entre la fadeur et la saveur :

Ciel gris aujourd'hui, qui ne promet rien, resserre ses marges, pèse sans étouffer ; maussade mais, curieusement poreux au sentiment comme si venait s'y diluer, mêlée à des nuages grumeleux et immobiles, une indolence non exempte de frémissement.

Joie ni tristesse. Parlera-t-on d'un sentiment du *neutre* à propos de l'instabilité tout compte fait assez délicieuse qui, c'est le mot, se maintient tout le jour ? Le contraire en tous cas d'une nappe d'indifférence.

Dans l'ensemble, le recours aux tournures négatives, privatives et oppositives sert l'évocation de la fadeur d'un paysage qui serait neutre, au sens latin du terme *neuter*, désignant ce qui n'est *ni l'un ni l'autre*. Le sinologue conçoit la fadeur comme un certain « sens du neutre⁴⁸⁸ », suscitant de la part du sujet la quête de « valeurs savoureuses ». Tel est bien le mouvement que donne à lire la note. De par sa fadeur, l'étendue ne se manifeste d'abord qu'en échappant à toute détermination, et c'est précisément ce qui sollicite l'auteur. Dans le premier paragraphe, un premier glissement s'engage, l'indéfinition nébuleuse appelle à une sorte d'investissement affectif*. La métaphore de la porosité traduit la posture pathique* du poète, mu par un rapport au monde qui est nécessaire, chimique. Cette posture est confirmée ensuite par l'évocation d'une tonalité affective commune à l'étendue et à

⁴⁸⁴ À cet égard, François Jullien écrit que « la saveur oppose et sépare, la fadeur relie entre eux les divers aspects du réel, les ouvre l'un à l'autre, les fait communiquer. » (*Éloge de la fadeur. À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine, op. cit.*, p. 47).

⁴⁸⁵ Jullien, François, *Éloge de la fadeur, op. cit.*, p. 80.

⁴⁸⁶ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 33.

⁴⁸⁷ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, p. 48.

⁴⁸⁸ Jullien, François, *Éloge de la fadeur, op. cit.*, p. 46.

l'énonciateur (*Stimmung**). Intéressons-nous au paradoxe qui clôt la première phrase, car il est caractéristique du rapport chappuisien à la fadeur, à la monotonie. La fadeur est positivement associée au plaisir de l'abandon, et même à une réaction physique dont l'intensité est indéterminée, le « frémissement » pouvant aussi bien désigner un léger frissonnement en accord avec les modulations chromatiques de la grisaille qu'un sentiment plus intense marqué par une agitation convulsive. Dans le second paragraphe, les tensions s'accroissent car les caractérisations négatives se multiplient : le « neutre » étant, somme toute, le « contraire » de toute émotion précise, dont celle de l'« indifférence ». L'auteur explique, mais en creux ce que représente pour lui la neutralité. Quant au questionnement de la seconde phrase, il est parfaitement ambigu. L'oxymore « assez délicieux » traduit une oscillation entre la fadeur et une intense réjouissance, et le balancement, la pesée égale de la fadeur et de la saveur est confirmée par l'expression « tout compte fait » : la sensation est en elle-même complexe, le ressaisissement relève de l'entre-deux. Par son propos, la note fait étonnamment pendant au poème en prose du « *Confiteor* de l'artiste », dans lequel Baudelaire pose de « certaines sensations délicieuses dont le vague n'exclut pas l'intensité⁴⁸⁹ ». Alors que l'intensité de la tension, de la concentration du locuteur baudelairien réside dans une confrontation esthétique avec une étendue spatio-temporelle infinie et renvoie l'auteur au manque, la tension entre fadeur, saveur et intense réjouissance ne suscite pas la souffrance du poète neuchâtelois. En effet, la sensation est vive mais elle mobilise autrement l'énergie du locuteur qui se voue à en prolonger la vibration dans le temps. La sensation se stratifie (fadeur/intensité) et se déploie de manière vibratoire dans l'ampleur du jour, elle suppose une force de détachement, d'ouverture spatio-temporelle. Ainsi, de la fadeur se dégage une complexe « saveur de monde » pour qui n'a « rien à opposer / à la profonde journée qui s'écoule⁴⁹⁰ » (Y. Peyré).

Dans nombre de poèmes, la platitude de l'étendue, des choses ou des états de choses, délivre une saveur qui n'en finit pas, la fadeur étant la condition même du « non épuisement⁴⁹¹ » (F. Jullien), de l'ouverture sur l'« infini dans le fini⁴⁹² ». Dans *Mon murmure, mon souffle*, la « (*barrière mouvante de l'ombre*)⁴⁹³ » immerge le locuteur dans la fadeur, dans *la vague*, et selon une ondulation caractéristique (*la vague*) de l'eau :

⁴⁸⁹ Baudelaire, « *Le confiteor* de l'artiste »,

⁴⁹⁰ Peyré, Yves. *A même les voix du jour*. Seyssel : Champ Vallon, 1990, p. 57. L'auteur parle quant à lui d'une « simple saveur de monde... ». Selon l'approche chappuisienne, la simplicité est celle des choses, non de la sensation.

⁴⁹¹ Jullien, François, *Éloge de la fadeur*, op. cit., p. 46.

⁴⁹² *La Preuve par le vide*, op.cit, « *Labyrinthe* », pp. 22-23.

⁴⁹³ *Mon Murmure, mon souffle*, op.cit, p. 46.

Mon pas,
le va-et-vient de la vague le règle.

Heureuse monotonie.

La lumière oscille,
longeant, comme rive,
la lisière.

L'uniformité de l'étendue spatio-temporelle n'est pas ici cause de la fadeur. Au contraire, le promeneur suit une ligne de démarcation contrastante, entre la lumière et l'obscurité d'une part, et entre la terre et l'eau vive d'autre part. Si les choses et les états de choses évoqués sont tout à fait banals, dans la dernière unité strophique, l'effet de surimpression et de glissements entre les éléments de l'étendue est notable. Alors que la comparaison fait se chevaucher la berge et l'orée, la superposition verticale et les échos phonétiques rapprochent la « lumière » et la « lisière ». Rétrospectivement, la « vague » et le vague de la confusion s'abouchent, et l'ondoiement se rapporte aussi bien aux mouvements de l'eau qu'aux chatoiements chromatiques terrestres. *In fine*, la fadeur est ressaisissement dans la mesure où elle est liée à la savouration d'une impression « [h]eureuse » de neutralisation kaléidoscopique des tensions grâce à la régularité de l'ajustement, du renouvellement incessant des contrastes. Corollairement, la savoureuse simplicité des choses suscite une ouverture : à la fois manifestes dans leur présence et comme en retrait pour le locuteur, les choses se réfléchissent, se miroitent les unes les autres et conduisent vers le prolongement le plus diffus et le plus tranquille : celui esquissé par le cours d'une promenade sur la bordure du temps.

Le glissement de la fadeur vers la saveur est en rapport direct avec la « capacité d'expansion⁴⁹⁴ » (F. Jullien) des états de choses. L'approfondissement du lieu coïncide avec un certain détachement, un dépassement endogène à la sensation même et aussi avec un épanouissement dilatoire et vibratoire. C'est, explique le sinologue, que, ne démarquant pas véritablement les états de choses, la fadeur tend vers « une saveur apparemment neutre », laissant « apparaître progressivement à la conscience en éveil une variation indéfinie d'elle-même.⁴⁹⁵ ». Selon cet éclairage, reportons-nous au paragraphe suivant, extrait de la prose « *Au bord de la mer*⁴⁹⁶ » :

⁴⁹⁴ Jullien, François, *Éloge de la fadeur*, op. cit., p. 107.

⁴⁹⁵ Jullien, François, « *Le plaisir du texte : l'expérience chinoise de la saveur littéraire* », in *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1982, n°1, Essais de poésie chinoise et comparée, p. 97.

⁴⁹⁶ *Muettes émergences, proses*, op.cit, p. 46.

Du bleu au vert, de la falaise au pied de laquelle des paquets d'eau venaient éclater les uns après les autres au calme déroulement de l'infini, indéfiniment, inlassablement les mêmes assauts, les mêmes embrassements, le moutonnement de l'air, les couleurs peu à peu diluées dans la lumière, nous avons part à leur histoire, la nôtre jamais achevée, jamais écrite dont le présent, dans sa plénitude, annulait à mesure les pleins et les déliés.

Dans la réitération, la tension vers l'uniformisation des couleurs et des mouvements n'ouvre ni sur un décalage, ni sur une étrangeté mais sur une dilution progressive des formes et des couleurs dans l'aura de la « lumière ». Quant à la sensation, elle se s'efface pas, la fadeur portant à un épanchement illimité et à une vibration concrète qui impliquent et unissent un « nous » indéterminé à la concrétude d'une « histoire » des états de choses et de conscience. Reste que la saveur de la « plénitude » est à elle-même sa propre résolution, s'écrivant de « pleins » en « déliés », et s'effaçant progressivement dans la fade limpidité. La portée de la saveur fade est inoubliable alors même qu'elle contribue à une douce oblitération de tout.

L'un des poèmes les plus proches de l'esthétique zen de la fadeur du paysage est peut-être celui qui a pour titre « (*d'après Chiyo-ni*)⁴⁹⁷ ». La japonaise Chiyo-ni (1703-1775) est une nonne bouddhiste, autrice de nombreux haïkus. :

La vallée, les hauts :
d'une égale immobilité,
dans la lumière hivernale.

Le calme de la fadeur est exemplairement évoqué par ce court poème. Les choses du lieu se répondent, et s'équilibrent grâce au travail de la virgule dans le premier vers. Dans leur étirement (le creusement, l'élévation), la plaine et « les hauts » se rabattent l'un sur l'autre suscitant la sensation de repos. Enfin, la lumière semble étrangement faire tenir les renflements et les creux sur un même plan, comme si elle soulevait sur une même surface chromatique toute l'étendue. De fait, « vallée » et « hauts » sont accolés sur la ligne horizontale du vers initial, comme pour approfondir la fadeur limpide du lieu plus que la profondeur de ses perspectives. Nul autre objet (arbre, maison...) ne vient troubler l'équilibre de l'ensemble paysager, rien ne vient accaparer l'attention du locuteur, rien ne vient perturber l'ample et monotone déploiement spatio-temporel. Toute présence, y compris celle du locuteur, semble avoir disparu et à cause de son statisme, le paysage paraît distant du bouleversement processuel du monde sans pour autant en être dissocié. Implicitement, en se penchant sur la fadeur de ce paysage, le locuteur se montre capable d'en savourer la quiétude. Dans cette occurrence, la savouration est poétiquement limpide : le poète laisse penser qu'elle n'est pas même méditée, que le ressaisissement poétique n'a pas vocation à la recueillir

⁴⁹⁷ *Entailles, op.cit*, p. 39.

pleinement. L'art du poète est de susciter l'illusion de son passage, de son effleurement, il vise à « laisser transparaître la plus extrême saveur à travers l'absence de tout goût marqué ». Pour rendre l'interprétation plus convaincante, relevons présentement certaines des remarques proposées par Pierre Chappuis dans la note « *Avril au féminin*⁴⁹⁸ ». Le locuteur textuel du précédent poème partage avec l'auteur le goût des peintures paysagères chinoises. Le premier apprécie la mise en équilibre de la dépression de la vallée et du renflement des reliefs et dans la note, l'auteur fait du « souple ajustement du plein et du vide » un des traits de la « délicatesse » des peintures chinoises. Par ailleurs, auteur et locuteur partagent le même goût pour la transparence et le glissement de la sensation. Comme le souligne l'essayiste, « de telles impressions tapissent néanmoins la conscience sans que nous ayons à y prêter attention.⁴⁹⁹ ».

2.2.1.2. « *Reste de son* » et « *reste de saveur* » (F. Jullien⁵⁰⁰)

Il est possible de retrouver dans certains textes, ou dans certains poèmes de Pierre Chappuis, le motif du « reste » de saveur ou de sonorité qui est, selon le sinologue, commun à la musique et à la poétique chinoises. Dans la note précédemment mentionnée, « *Avril au féminin*⁵⁰¹ », il est justement question de ces motifs :

Senteurs des premières soirées de printemps (lilas, viornes et d'autres essences non reconnues) discrètes et subtiles, croisées en longeant une haie, un jardin. L'ombre tarde à épaissir, l'air est comme dilué dans une tiédeur nouvelle et bienvenue. Qu'elle dure, que se prolonge semblable arrêt au bord du temps !

Pensées vouées au féminin, au vaporeux, presque l'écho d'une lueur, d'un chant éteints, pourtant proches.

Le poète savoure les fragrances qui se dégagent d'un lieu en retrait, inexploré : celles-ci sont absentes-présentes car plus ou moins déterminées (« non reconnues »), à peine marquées (« discrètes », « subtiles ») et bientôt dissipées quand le promeneur s'éloigne, quand la « tiédeur » confond toutes choses. En outre, ce parfum à peine effleuré correspondait déjà à un « reste » (Jullien) de diverses « [s]enteurs » amoindries dans le soir, à une synthèse olfactive. Autrement dit, en glissant vers la fadeur, la sensation tend à se suspendre et à se stratifier dans une expansion que le locuteur appelle de ses vœux. C'est donc après ce prolongement, ce « reste de saveur » que soupire l'auteur. Le second paragraphe témoigne de ce que la fadeur a permis un épanchement poétique : les fragrances émeuvent des « [p]ensées » poreuses, vaporeuses, traversées non plus seulement d'odeurs mais de

⁴⁹⁸ *La Rumeur de toutes choses, op.cit*, pp. 135-136.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 136.

⁵⁰⁰ Nous reprenons le titre du chapitre 7 de l'*Éloge de la fadeur, op. cit.*, pp. 61-74.

⁵⁰¹ *La Rumeur de toutes choses, op.cit*, p. 136.

luminosités, de musicalités passées : la résonance intérieure est « presque » de l'ordre de « l'écho », elle est presque « éteint[e] », soufflée, comme les essences dissipées dans le vent. La fadeur s'est transmuée loin d'elle-même, mais de légères et limpides « pensées » la ressaisiraient, ou du moins la prolongeraient, en creux, à défaut de permettre une savouration continue.

Sous l'angle des notions de fadeur et de saveur, relisons ce poème du recueil *Entailles*⁵⁰² :

Sur le bout de la langue,
aussi loin que porte la vue.

Tant montagnes que nuages.

L'éloignement entre le locuteur et les choses induit par renversement un contact charnel. Or ce rapport est d'emblée placé du côté de la saveur : la fadeur qui tient à la confusion nébuleuse des choses est un reste de goût. Mais ce reste de saveur sur la pointe de la langue est d'autant plus sensible qu'il menace de s'abolir dans le silence, et réversiblement, il est d'autant plus sapide que le [temps] (le « Tant ») le suspend dans l'expansion de l'indistinction des choses à l'horizon.

Avec le poème en prose « *En sourdine* » (*D'un pas suspendu*), le reste de fragrance se savoure à la façon d'un « reste⁵⁰³ » sonore :

Reste sur la main une vague odeur de menthe d'avoir, dans la grisaille et la brume de décembre, au pied d'un mur délabré, froissé quelque tige desséchée aux feuilles noircies.⁵⁰⁴

La logique poïétique est remarquablement mise en œuvre dans cette phrase. D'une part, la fadeur savoureuse de l'arôme de menthe initie le déploiement textuel aussi bien que le fil rétrospectif du souvenir. D'autre part, la saveur odorante ramène à la conscience d'une atmosphère et d'un geste insipides : l'étendue était froide et nébuleuse, et les choses (dont la menthe) qui participaient de ce moment étaient toutes marquées par l'altération, voire la décomposition. La saveur restante vient donc conférer, telle est la singularité de ce glissement poïétique, une certaine fraîcheur à ce qui fut éprouvé d'emblée comme éteint, déliquescents. Et réversiblement, la rétrospection visuelle renvoie, mais de manière ternie, à l'arôme premier de la menthe : la fin de la phrase renvoie au début, nous livrant chaque fois au même effet de décalage, à une circularité languide entre fadeur et saveur. L'effet de « *sourdine* » porte sur le parfum mentholé, mais il caractérise aussi la dynamique mémorielle induite par le reste

⁵⁰² *Entailles*, *op.cit.*, p. 51. Poème évoqué au sujet de la réversibilité entre silence parlant et parole taciturne, cf. *supra* page 629.

⁵⁰³ « *Reste de son* » et « *reste de saveur* » (F. Jullien⁵⁰³)

⁵⁰⁴ *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, p. 56.

d'odeur : le retentissement intérieur opère en « *sourdine* », il atténue le caractère déceptif de la pauvreté des choses et, sans modifier la manière dont elles furent éprouvées, il les fait glisser sur le plan de la poétique de l'oscillation entre fadeur et saveur.

Nous mettrons un terme à ces réflexions sur la fadeur en établissant un simple rapprochement entre la musique silencieuse que F. Jullien étudie comme étant l'un des motifs de l'esthétique de la fadeur et le poème « (*cirrus, de sillet en sillet*)⁵⁰⁵ ». Avant que d'inviter à la lecture du texte, rappelons que le sillet est, en haut de nombreux instruments à cordes, cette mince pièce horizontale dans laquelle des encoches fixent la position des cordes, que le cirrus est un nuage d'altitude dont la particularité est d'être formé de filaments parallèles, et que la table d'harmonie est la table supérieure de la caisse de résonance d'un instrument, assurant à la fois la vibration et la propagation du son :

Table d'harmonie
mais changeante, éphémère, lacuneuse :
haut, trop haut au-dessus de nos têtes.

Ses cordes, quel silence !

La sensation relève aussi bien de l'acousmate que d'une étrange fadeur : la labilité nébuleuse et filandreuse est comme métaphoriquement porteuse d'une musique limpide, s'approfondissant dans le silence⁵⁰⁶. Elle déploie un « sentiment *intérieur* de musicalité⁵⁰⁷ ». Cette musique contenue, résorbée, est à la fois visible et invisible dans la fadeur des nues : elle peut être comprise comme le signe d'une sensibilité poétique particulière à la « capacité harmonique⁵⁰⁸ » (F. Jullien) du monde.

Une véritable comparaison achoppe bien évidemment sur les enjeux de ce « sentiment intérieur » qui, pour le poète neuchâtelois, ne renvoient nullement aux conceptions de l'unité primordiale du monde prévalant dans la pensée chinoise. En revanche, dans son ensemble, la démarche de transposition, par associations ponctuelles entre le traitement des motifs des paysages brumeux marqués par le vague et l'affadissement et ceux de l'esthétique chinoise, enrichit l'analyse de ce que nous appelons la stratification, le glissement poétique. La sensation se déploie en oscillant entre les pôles de la fadeur et de la saveur, de l'insignifiance et de la charge de sens⁵⁰⁹. La fadeur est, par son expansion illimitée, capable de rendre

⁵⁰⁵ *Mon murmure, mon souffle, op.cit*, p. 12.

⁵⁰⁶ Jullien, François, *Éloge de la fadeur. Ibidem*, p. 67.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 73.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, p. 68.

⁵⁰⁹ L'expression renvoie à la note « Événement » (*La Rumeur de toutes choses, op.cit*, p. 118) : « la moindre chose dépourvue de toute importance par elle-même peut être chargée de sens (si ce n'est, à proprement parler, de signification) ».

savoureuses les choses banales « infiniment disponibles par rapport à [la] réalité⁵¹⁰ » (du Bouchet). Comme la sensation glisse entre la fadeur et la saveur sans accaparer la conscience du sujet, elle offre la possibilité d'un détachement, d'un déploiement limpide et apparemment illimité. De la fadeur vague, neutre, s'éveillent, comme d'un parfum, des variations indéfinies de saveur, des modulations de fraîcheurs agréables et légères. En établissant des liens avec les motifs esthétiques de la fadeur chinoise, c'est une autre lecture de l'expérience chiasmatisée du monde que nous avons proposée.

Donner du poids aux choses moindres, apprécier leur fade saveur consiste à ne pas s'appesantir sur elles, à ne pas s'y retenir, la savouration cessant « dès que la conscience s'y attache⁵¹¹ ». En somme, il est encore question d'une justesse poét(h)ique qui vise à « légèrement couler le monde et le glisser*, non pas l'enfoncer⁵¹² » (Montaigne). La logique poétique coïncide avec ce que réclame A. Badiou dans le *Court traité d'ontologie provisoire* : l'« impératif du poème » serait de se « dévou[er] à l'enchantement de ce dont le monde, tel quel, est capable.⁵¹³ ». Mais, dans les poèmes et les textes cités, le poète ne fait pas exactement l'éloge des choses les plus humbles, il tend vers le plus juste, vers la saveur fade des choses moindres. Pour autant, c'est avec l'évocation de la savouration la plus concrète, avec celle de l'introjection, que naît le plus délicieux « enchantement » poétique.

2.2.2. La savouration et l'introjection

L'intuition de la proximité avec les choses réveille les sens, et notamment les papilles, qui s'émoustillent de mots, fût-ce de leur manque même. Si dans l'instant les choses « se réfléchissent⁵¹⁴ », « tapissent » la conscience de manière tout à fait limpide, sans que le sujet n'« y prêt[e] attention »⁵¹⁵, il n'en demeure pas moins que l'expérience poétique « se fait dans la bouche⁵¹⁶ » (Chappuis citant Tzara). La savouration n'existe pas uniquement sur le versant de la fadeur suggestive : l'objet de ce chapitre est de montrer que la savouration exprimée dans sa dimension la plus concrète est ce par quoi le poète se nourrit physiquement du monde. Parallèlement au détachement fluide de la fadeur, coexiste une autre manière d'« Habiter

⁵¹⁰ Du Bouchet, André. *Aveuglante ou banale*, op.cit, « [Banalité] », pp. 136-145.

⁵¹¹ *Muettes émergences, proses*, op.cit, p. 213 : « Comme si le bonheur cessait dès que la conscience s'y attache... ».

⁵¹² Cité par J.-P. Richard dans *Poésie et profondeur*. Paris : Éditions du Seuil, Essais, 1955, p. 13.

⁵¹³ Badiou, Alain, *Court traité d'ontologie provisoire*. Paris : Éditions du Seuil, 1998, p. 21.

⁵¹⁴ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit, « Habiter poétiquement le monde », p. 13.

⁵¹⁵ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit, « Avril au féminin », p. 136.

⁵¹⁶ *Ibidem*, « En prise directe », p. 70.

*poétiquement le monde*⁵¹⁷», un autre style de ressaisissement hédoniste, fondé sur un processus d'incorporation, d'introjection⁵¹⁸. Mais, ne forçons pas trop le trait en dissociant les deux approches car le poète fait aussi référence à des expériences qui, « en vertu » de « leur brièveté, de leur banalité extrêmes », relèvent de l'assimilation « la plus discrète », la plus instinctive. La respiration est le parangon de ce type de savouration du monde, à la fois concrète et quasi insensible : le poète en définit ainsi le processus, « (*assimiler* [c'est], faire sien, transformer en sa propre substance) »⁵¹⁹. Néanmoins, de façon générale, retenons que la gourmandise et le plaisir de l'incorporation se démarquent le plus nettement de la neutralité de la saveur quand leur sont associées les idées de satiété ou, à l'inverse, d'insatiabilité. La question soulevée par la savouration et par l'avidité est la suivante : au refus de s'approprier les choses, à l'impossibilité de s'évanouir en elles, au désir de « couler le monde⁵²⁰ » en glissant d'une chose moindre à une autre dans la fadeur de l'étendue, le poète opposerait-il, par renversement poét(h)ique, le pouvoir d'incorporer les choses ?

Remarquons premièrement que la rumination suppose bien plutôt un désappointement, ce dont il a pu être question avec les poèmes « *Refaire silence*⁵²¹ » ou « *À terme peut-être*⁵²² ». Dans le premier texte, en traversant une étendue obscure et oppressante à cause du vacarme des geais, le locuteur est assailli, submergé par la sapidité agressive des choses. Le dernier paragraphe, démarqué du précédent par un large ponctème blanc, est ainsi rédigé :

Au fond de la gorge, un âcre goût de soir et de neige mouillée, salie, mâchonnée.

L'introjection est subie, tout aussi bien que la rumination imposée par un état de choses impossible à ressaisir favorablement. Cette savouration-ci est bien loin de répondre à la fade saveur qui n'accapare pas l'attention, elle est une blessure, ou du moins une saturation dont le locuteur aura à se défaire dans le silence. Dans le poème « *À terme peut-être* », la rumination n'est pas aussi directement infligée par l'état des choses, le locuteur est moins envahi qu'empêtré dans une insatisfaction tenant également de la difficulté d'écrire : « (rabâcheur d'abécédaire) », il « mâch[e] jusqu'à l'insipide une bouillie pâteuse »⁵²³. La réplétion de la bouche supprime l'idée de plénitude savoureuse. L'insipidité

⁵¹⁷ *Ibidem*, p. 13.

⁵¹⁸ Le concept psychanalytique ne nous intéresse absolument pas. Nous retenons le terme pour sa capacité à désigner une circulation fantasmatique entre l'étendue spatio-temporelle et la sensation corporelle de la consommation, de la dégustation.

⁵¹⁹ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *Habiter poétiquement le monde* », p. 13.

⁵²⁰ Richard, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, *op. cit.*, p. 13.

⁵²¹ *À portée de la voix*, *op.cit.*, « *Refaire silence* », p. 55. Le poème a été succinctement évoqué, p. 628.

⁵²² *Dans la lumière sourde de ce jardin*, *op.cit.*, « *À terme peut-être* », p. 45. Quelques citations ont été relevées pour analyser la démarche poétique, son parcours aventureux, cf. p. 643.

⁵²³ *Dans la lumière sourde de ce jardin*, *op.cit.*, « *À terme peut-être* », p. 45.

n'étant plus située du côté de la légèreté confuse et indistincte de la fadeur, le locuteur ne peut plus se dégager, s'alléger de ce qui l'appesantit et l'enferme dans des préoccupations personnelles. Dans le poème « *Jour ouvrable*⁵²⁴ », la rumination est beaucoup plus ambivalente, mais néanmoins polarisée par des tensions fortes qui la distinguent de la fadeur. La neige urbaine est piétinée par le marcheur-poète qui s'y appesantit bien plus que l'insignifiance de l'objet ne le laissait supposer. C'est précisément l'importance même de ce décalage qui fait vaciller la rumination tant du côté de la saturation, du « dégoût⁵²⁵ », que du côté de la réjouissance ludique. Ainsi, au début du poème, la neige est

Mastiquée, malaxée (*mouillure, souillure, salissure*), elle mollit, pâte insalubre, porteuse de fièvre.⁵²⁶

L'insertion parenthétique, marquée par le glissement paronymique, traduit une réjouissance, une délectation verbale alors même que la rumination est présentée comme malsaine. Mais, finalement, dans les dernières pages, c'est « À satiété » que le locuteur confond piétinement, patouillage et « mâchouillage »⁵²⁷. La trivialité du rapport à la neige se tend vers des lendemains de pleine blancheur et la rumination s'allège finalement quand le locuteur, en équilibriste maladroit, tombe soudainement dans la rue. La rumination passe par l'état de saturation mais le dépasse : orientée vers un objet précis, l'introjection traduit une force d'imprégnation, mais selon un régime d'accommodement, d'ajustement ludique à la matière neigeuse, à sa banalité. En outre, cette savouration n'engage pas ce que nous avons par ailleurs désigné comme une ouverture au monde.

De manière contiguë, les métaphores culinaires traduisent davantage une mise en appétit, un éveil du désir qu'une positive saisie des choses : celles-ci, aussi bien que les mots, « devraient venir aux lèvres comme l'eau vient à la bouche à la vue de certains mets⁵²⁸ », confie l'auteur. L'emploi de la périphrase verbale affirme à la fois le caractère inéluctable de l'exigence poétique et son éventuel échec. Cette ambivalence est précisément celle qui soutend la poétique de l'ensemble du livre *Un cahier de nuages*⁵²⁹ : « (Mais est-ce ici manquer son but que de *faire chou blanc* ?)⁵³⁰ », s'enquiert l'auteur. Les labiles nuages se dérobent au cahier, mais le locuteur en rend compte en associant leurs multiples métamorphoses à des aliments ou à des compositions culinaires plus ou moins alléchantes, plus ou moins raffinées. Les nuages suscitent de multiples apparentements aux « Quenelles, œufs, choux-fleurs perdus

⁵²⁴ *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*, *op.cit.*, pp. 73-81. Poème abordé page 523.

⁵²⁵ *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps*. *Ibidem*, 2005, « *Jour ouvrable* », p. 77.

⁵²⁶ *Ibidem*, « *Jour ouvrable* », p. 75.

⁵²⁷ *Ibidem*, p. 80.

⁵²⁸ Quatrième de couverture (rédigée par Pierre Chappuis) du livre *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*

⁵²⁹ *Un Cahier de nuages*, *op.cit.* Ce point a été développé en 2.2.3.2.

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 17.

dans une béchamel.⁵³¹» par exemple, aux « œufs pochés, figés dans leur éclatement. / Ou blancs-mangers, gâteaux de riz, îles flottantes.⁵³²», à la « peau du lait, craquelée, pleine de renflements, bourrelets, petits cratères, cicatrices » à cause de la « cuisson »⁵³³, ou encore à un « écheveau de nouilles qui, amolli, tourbillonnant, se déferait peu à peu dans l'eau de cuisson⁵³⁴ ». D'ailleurs, dans l'énoncé suivant, le locuteur, amusé, cite une définition tronquée du terme nouille :

(«...plus épaisses que les vermicelles, plus courtes que ...»)⁵³⁵

Le goût des choses faisant sourdre celui des mots, le lecteur n'a plus qu'à savourer l'oblitération, la coupure du mot spaghettis, car ces pâtes sont décidément trop longues par rapport aux nuages en question ! Quels que soient leurs contours, leur texture, leur densité, leur manière de déploiement, les fantaisies nébuleuses éveillent la même gourmandise. Néanmoins, si l'entremêlement des rubans textuels du *Cahier* est la « seule chance de saisir [les nuages] – à pleines dents, à pleines mains⁵³⁶», ils n'en garantissent pas nécessairement la dégustation. Premièrement, le nuage ne se jette pas si facilement « dans la gueule d'un mangeur prompt à l'avalier⁵³⁷ » ; deuxièmement, la blancheur « étincelante (une transparence d'acide) » du nuage « avant l'orage » fait « *mal aux dents* »⁵³⁸, « (tel un sorbet dans lequel inconsidérément on mord) ». Enfin, certains nuages, épais ou bas, provoquent plutôt la sensation de « lourdeur d'estomac⁵³⁹ ». Toutes choses se goûtent, s'apprécient en fonction de l'allèchement qu'elles suscitent, mais globalement l'introjection présuppose moins la saisie des nuages qu'un désir de savouration incessamment émoustillé. D'une certaine manière, le désir et son excitation renouvelée sont leur propres réjouissances. Cette fois encore, gardons-nous de tout systématisme car la gourmandise qui suggère un rapprochement avec les choses, celle même qui fait monter aux lèvres le goût de l'excès est, dans « *Pommier impudique*⁵⁴⁰ », une illusion. Le désir de « goinfrerie » dont fait preuve le locuteur le porte à considérer successivement le pommier comme un « parfait Chantilly », un « chou à la crème » ou comme une « tarte » « gigantesque[s] »⁵⁴¹, mais parce que ce désir est bien trop fortement attaché à son objet, les mots ne peuvent surmonter la séparation et le mensonge : « Mock

⁵³¹ *Ibidem*, p. 20.

⁵³² *Ibidem*, p. 20.

⁵³³ *Ibidem*, p. 38.

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 23.

⁵³⁵ *Ibidem*, p. 24.

⁵³⁶ *Ibidem*, p. 23.

⁵³⁷ *Ibidem*, p. 40.

⁵³⁸ *Ibidem*, p. 46.

⁵³⁹ *Ibidem*, p. 18.

⁵⁴⁰ *Dans la foulée*, *op.cit.*, « *Pommier impudique* », pp. 11-25.

⁵⁴¹ *Ibidem*, p. 18. La page concernée intégralement citée en seconde partie, page 526.

words⁵⁴²», constate le locuteur. L'intempérance de la savouration contrarie conjointement la « proximité », l'allégement et le ressaisissement, à la différence de la soif qui est, elle, plus nettement associée à l'ardeur poétique.

L'introjection concerne aussi la propension des choses à fondre agréablement, délicieusement, dans la bouche. À cet égard, revenons à l'essai « *Habiter poétiquement le monde*⁵⁴³ » par le biais de ce court passage :

[...] nous sommes dans le paysage contemplé qui ne se déploie plus devant nous, nous avons cessé de le regarder ; ne fût-ce que l'espace d'une seconde, la saveur de la poire qui fond dans notre bouche n'est plus étrangère à notre palais.

L'intérêt de cette citation est double. D'abord, l'évocation met en relation l'épreuve d'ouverture au monde, le « sentiment du monde » (R. Barbaras) et son revers, le retour à soi, sous la forme d'une imprégnation voluptueuse. L'introjection recouvre les deux versants du ravissement : la sortie hors de soi et le ressaisissement sont marqués par un vif plaisir. Par ailleurs, le processus n'est présenté ni comme le corollaire d'une recherche, ni comme celui d'une démarche active. L'introjection est en cela comparable à l'évocation chappuisienne de la respiration comme assimilation, transformation « en sa propre substance »⁵⁴⁴. En effet, le fruit déhiscent se délivre de lui-même, sans même être saisi, mordu et broyé. Paradoxalement donc, le ressaisissement de soi est fortuit, pathique, pour reprendre la terminologie phénoménologique de H. Maldiney. Bien que dominé par l'appréhension gourmande des nuages, le *Cahier* propose toutefois une occurrence comparable :

Dérive – extrême, crépusculaire.

À-demi fondu sur la langue, porteur encore de clarté.⁵⁴⁵

Le ressaisissement de l'introjection est labile et, par sa légèreté, il se rapproche de la saveur fade. Le glissement du nuage dans l'expansion du soir et dans la décoloration chromatique de l'étendue penche du côté du dégagement, de la promesse, mais la suggestivité laisse place à la métaphore de l'incorporation. Dans la phrase liminaire du poème « *Ou bien laurier*⁵⁴⁶ », la tension entre saveur fade et savouration insistante est notable :

Hivernale (*ses teintes : leur saveur dans la bouche, discrète, ou bien laurier*), est-ce la montagne qui peu à peu, allégée, s'élève ?

Dans l'énoncé parenthétique, l'alternative entre la fadeur labile et l'arôme puissant du « laurier » spécifie le processus d'introjection. Or, l'interrogative enchâssant l'énoncé

⁵⁴² *Dans la foulée*, op.cit, p. 21.

⁵⁴³ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit, p. 13.

⁵⁴⁴ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit, « *Habiter poétiquement le monde* », p. 13. Cf. *supra*, 4 p. 798.

⁵⁴⁵ *Un Cahier de nuages*, op.cit, p. 16.

⁵⁴⁶ *À portée de la voix*, op.cit, p. 9.

redouble la stratification de la sensation, en supposant une subtilisation qui relève de la *Stimmung* : la montagne, l'étendue entière et le locuteur s'allègent puis, dans le dernier énoncé, se « dilue[nt] dans l'éloignement du rêve » lorsque s'affadit la « rougeur » aurorale.

La sensation de circulation poétique, de la fadeur à la savouration, et de la savouration à la fadeur, est caractéristique de la poétique de la réversibilité : dans sa labilité même, la fadeur est indissociable de la plus forte sensation d'ivresse ou d'« ébriété⁵⁴⁷ ». Alors que l'auteur de la note éprouve une certaine « ivresse » à « boire du regard » l'étendue lumineuse, le locuteur de la prose ci-dessous savoure quant à lui la fadeur matinale :

Le bleu, une certaine qualité de bleu, sa pâleur printanière, comme ce matin : le vert, diverses nuances de vert, fraîcheur et nouveauté, semblent venir s'y fondre ainsi que viennent se fondre délicieusement dans la bouche, pourrait-on dire, des saveurs mêlées. Lumière et non couleurs (qui y demeureraient comme en suspension) : pour un peu – oui, légère ébriété de la lumière – sa vibration, sa transparence porteraient à la tête.⁵⁴⁸

L'originalité de ce paragraphe ressortit à ce que, grâce à la comparative et à la reprise du verbe fondre, la savouration devient réflexivité miroitante. Le poète assimile la fluide limpidité de l'étendue, qui elle-même s'absorbe, s'involue, se régénère incessamment. En outre, le rapprochement entre la prose et la note « *Ébriété*⁵⁴⁹ » ne laisse aucun doute sur le fait que cette réflexivité miroitante, cette « réverbération intérieure⁵⁵⁰ » engage une oscillation entre les polarités de la saveur fade, « légère⁵⁵¹ », et de la savouration intense, qui excite⁵⁵², qui ébranle ou qui exalte. Les tirets dessinent un suspens vibratoire, un moment durant lequel le poète ne se dessaisit ni ne se ressaisit pleinement, ils exhibent la tension entre le « peu » du tremblement limpide et l'acquiescement à la réjouissance, à l'intempérance. Dans le recueil *Distance aveugle*, un trouble équivalent est présenté de manière superlative : c'est dans un « *Jardin de délices*⁵⁵³ » que le locuteur savoure le labile « mélange des eaux » diurnes et nocturnes, se découvrant alternativement à même de « goûter, [de] ne pas goûter le vent frais. ». Comme le locuteur glisse d'un courant à l'autre, sa sensation se déploie de manière absolument discontinue, entre les polarités de la réjouissance et de l'« attente ». Dans le poème « *Grément*⁵⁵⁴ » qui fait pendant au premier, le locuteur savoure l'indécise et

⁵⁴⁷ Le substantif donne son titre à l'une des notes de *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 119.

⁵⁴⁸ *Muettes émergences, proses*, *op.cit.*, « *Le bleu, une certaine qualité de bleu* », p. 130.

⁵⁴⁹ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 119. Pierre Chappuis écrit que l'instant de lumineuse limpidité de l'étendue « se déploie comme une gorgée de vin blanc capiteux, pétillant, vif : bien-être et excitation, réverbération intérieure tôt détruits par le besoin, le vain désir de leur prolongement. ».

⁵⁵⁰ *Ibidem*, citation ci-dessus.

⁵⁵¹ *Muettes émergences, proses*, *op.cit.*, « *Le bleu, une certaine qualité de bleu* », p. 130.

⁵⁵² *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 119. (Même citation).

⁵⁵³ *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, *op.cit.*, p. 78.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, p. 79. Les deux poèmes se situent sur la même double page.

paradoxaie sensation de l'épanchement dans le temps et de l'échappée hors du temps, « goût[ant] l'heure sans heure qui s'écoule. ».

De l'ensemble des occurrences relevées, retenons deux points essentiels. Premièrement, l'assimilation savoureuse est une grâce, un don fortuit et un ravissement, qui n'engagent ni une saisie des choses, ni une pleine maîtrise de soi. Secondement, si la déprise intéresse l'immersion du sujet dans le monde, le ravissement dû à l'introjection résulte quant à lui d'un reflux du monde vers le sujet. La prose « *Petites baies bien dodues, bien rondes*⁵⁵⁵ » en est l'exemple le plus flagrant. Adulte, le poète revoit l'enfant qu'il fut et qu'il « se sent être⁵⁵⁶ » dans un lieu d'enchantement, un jardin agrémenté de « communes groseilles⁵⁵⁷ » :

Vue, ouïe, odorat : totale, son adhésion à la claire réalité ambiante. Tout part de lui et tout revient à lui. Sa bouche est pleine de mots imprononcés ayant la saveur des choses, de ces groseilles (en fait-il aujourd'hui la découverte ?) que peut-être il se contente de manger des yeux [...] ⁵⁵⁸

La savouration dont il est ici question se démarque de la glissée ouverte selon laquelle se déploie la fade saveur. La sensation implique un fonctionnement complexe qui opère à la fois comme un repli hédoniste, et comme une participation au monde, dans l'épaisseur silencieuse du langage, autrement dit, dans la saveur, en creux, d'une parole « rendu[e] vain[e]⁵⁵⁹ ».

En somme, c'est sur la pointe de la langue, car « Nous sommes une langue qui n'est pas installée dans la bouche mais qui vacille sur le bout de la langue⁵⁶⁰ » (P. Quignard) que le poète s'assure de ce que la saveur des choses équivaut au plaisir et à la gourmandise des mots et, inversement, que la saveur des mots s'ajuste étroitement à celle des choses. En effet, de l'équilibre de leurs rapports réciproques dépend le double sentiment de participation au monde et au poème⁵⁶¹. À l'extrême, la savouration coïncide avec l'extase de toutes choses dans la limpidité lumineuse, comme en cet instant de « *Novembre*⁵⁶² » où le « matin rassasié »

⁵⁵⁵ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, pp. 100-105.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, p. 103.

⁵⁵⁷ *Ibidem*, p. 100.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p. 102.

⁵⁵⁹ Allusion à la note « *Désert psychologique* », dans laquelle Pierre Chappuis pense la tranquillité du haïku comme la manifestation de ce qu'il « ne dit pas, n'a pas à dire, a rendu vain pour ne vouer attention qu'au ploc d'une grenouille plongeant dans l'eau. » (*La Preuve par le vide, op.cit.*, p. 72).

⁵⁶⁰ Lapeyre-Desmaison, Chantal ; Quignard, Pascal, *Pascal Quignard, le solitaire. Rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*. Paris : Les Flohic éditeurs, 2001, p. 102. Nous renvoyons au travail sur la réversibilité entre silence parlant et parole taciturne, cf. *supra*, pp. 627-635.

⁵⁶¹ Nos conclusions rejoignent le phénomène de circularité de la savouration décrit par Pierre Chappuis dans la note « *Le goût des mots* » (*La Preuve par le vide, op.cit.*, p. 59) : « Quand les mots perdent de leur saveur [...] Plus de participation, non seulement au poème, mais aux choses elles-mêmes, plus de plaisir [...]. Mais manger sans appétit ? ».

⁵⁶² *Distance aveugle précédé de L'invisible parole, op.cit.*, p. 70.

au point de « rend[re] vain[e]⁵⁶³ » l'écriture elle-même. Mais, nous réservons cette étude, pour mieux glisser de la savouration et du goût des choses à l'expression d'un « amour immodéré du monde, de toutes choses⁵⁶⁴ ». En un mot, nous franchissons le pas vers la réjouissance la plus consommée.

2.2.3. *En réjouissance des choses*

Le ressaisissement poétique passe par l'expression d'une double réjouissance : celle des choses auxquelles le propos du locuteur donne poids ; celle du locuteur qui prête aux choses moindres une propension certaine à l'allégresse, à la sensualité et à la séduction. Sous cet angle, la réjouissance est l'un des types de nouages de l'expérience du monde. Par le biais des motifs du plaisir et du désir, le poète comme le locuteur textuel font état, d'une part, des relations entre les choses elles-mêmes, et d'autre part, des relations qu'ils entretiennent avec elles. En substance, la réjouissance témoigne d'un style d'approche, d'un « effleurement mais amoureux⁵⁶⁵ » (C. Dourguin), qui est fondé sur le désir de caresser le monde. Dans les textes, l'expression de la joie, du plaisir sensuel ou du désir, peut être lue comme signe de ressaisissement et de réjouissance dans l'écriture. Ces affects témoignent de l'élan qui a porté le locuteur vers le monde ainsi que de la vigueur de l'intuition de participer au monde. Le rapport de décalage entre l'intensité de ces affects et le caractère moindre des choses concernées est souvent frappant.

2.2.3.1. *L'allégresse*

Les traits de personnification des choses et le travail sur la diffraction affective⁵⁶⁶ permettent au locuteur textuel de donner « poids⁵⁶⁷ » aux choses moindres. Marquées par l'allégresse et l'ivresse, ces choses échappent alors à l'atonie de l'insignifiance et contrarient, même illusoirement, la positive indifférence du monde. Ainsi les oiseaux emportent-ils dans leur effervescence l'étendue engourdie⁵⁶⁸, les nuages printaniers deviennent « Porteurs de

⁵⁶³ Allusion à la note « *Désert psychologique* », dans laquelle Pierre Chappuis pense la tranquillité du haïku comme la manifestation de ce qu'il « ne dit pas, n'a pas à dire, a rendu vain pour ne vouer attention qu'au ploc d'une grenouille plongeant dans l'eau. » (*La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 72).

⁵⁶⁴ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 59.

⁵⁶⁵ Dourguin, Claude, « *Lecture de D'un pas suspendu* », in *Recueil*, n° 31, Juin-août 1994, pp. 176-178.

⁵⁶⁶ Nous renvoyons au travail mené en seconde partie, 2.1.1.2. Un lyrisme *sympathique*.

⁵⁶⁷ En référence au poème liminaire du recueil *D'un pas suspendu* (*op.cit.*, p. 9), posant la question de ce qui peut donner « poids » à ce qui « n'était rien », « participait de la vraie vie », de ce qui permet de vaincre « l'insignifiance ».

⁵⁶⁸ Dans « (*mésanges, mi-février*) » (*Décalages*, *op.cit.*, II, 11, n.p.), les oiseaux sont de « joyeux ouvriers » lancés à l'assaut de l'étendue encore transie pour la « débloquent ».

l'été / dans l'allégresse⁵⁶⁹». La réjouissance est souvent relative au nombre des choses qui s'emportent et résonnent conjointement dans le remuement de l'étendue. Il est à cet égard nécessaire de souligner l'importance des démonstrations portant sur le travail poétique des images, des titres (comprenant des alternatives, engageant des disjonctions prédicatives) ou des ensembles duaux qui tendent à faire glisser les choses, les états de choses les uns à travers les autres. Appuyons-nous, par exemple, sur l'étude du diptyque des poèmes « (*premiers beaux jours*) » et « (*mouettes ou vagues*) »⁵⁷⁰. L'exubérance des nuages, joyeux annonciateurs du printemps à la fin du premier poème, est à la fois ressaisie et redoublée dans le second volet par une vivacité, une gaieté impliquant les nuages, les crêtes montagneuses, les vagues et les mouettes. Grâce aux effets de surimpression et d'oscillation, les choses les plus humbles (se) réfléchissent les unes les autres, prennent « poids » quand dans la réalité leur éparpillement était « voué » à la fois à l'inutilité de « l'inventaire » et à « l'informulable »⁵⁷¹.

Toujours, l'« allégresse » est annonciatrice de nouveaux rapports entre les choses de l'étendue. Quand des rires « fument⁵⁷² », ils se rapportent rarement à quelque chose ou à quelque point déterminés dans l'espace, mais ils font retentir leur gaieté dans toute l'étendue. Par exemple, les « Rieuses. » (l'adjectif n'a pas de pivot nominal dans le texte) du « bord du chemin »⁵⁷³ sont, avons-nous établi en première partie⁵⁷⁴, muettes, mouettes, ou pierres. Leur désordre fait donc la vitalité de l'étendue et la gaieté du locuteur. L'allégresse est contamination, dissémination, qu'elle soit l'œuvre des « premiers pollens » qui « avivent / comme une joie éparse⁵⁷⁵ » l'étendue ou qu'elle soit associée à la lumière et à son déploiement. Par exemple, le locuteur de « (*roselière, par temps clair*)⁵⁷⁶ » se plonge dans la « Légère et lumineuse ébriété » à la fois muette et tumultueuse et se laisse emporter, tandis que celui du poème en prose « *Fanfares de midi*⁵⁷⁷ » s'exalte :

Allégresse du jour ! Ah ! sur les lèvres du vent (*lamiers et labiales*), l'interminable bredouillement !

Dans cet énoncé, l'étendue spatio-temporelle opère comme un double ressaisissement. Premièrement, le passage cité constitue un revirement favorable par rapport à la précédente

⁵⁶⁹ La citation concerne le poème intitulé « (*premiers beaux jours*) », dans *Pleines marges*, *op.cit.*, p. 38. L'analyse reste succincte car le poème a été plus longuement commenté en première partie, p. 269.

⁵⁷⁰ *Pleines marges*, *op.cit.*, pages 38 et 39. Occurrences abordées page 269.

⁵⁷¹ *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, « *Place nette* », p. 9 : « Comment faire l'inventaire de ce qui, voué à l'informulable, n'avait poids dans la réalité [...] ».

⁵⁷² Dans le cinquième poème de la troisième partie de *Décalages* (*op.cit.*, n.p.), « des rires fument » et seul le titre en bas de page renvoie aux « (*giboulées*) », qui font parler l'étendue.

⁵⁷³ *Pleines marges*, *op.cit.*, « (*pierres blanches*) », p. 64.

⁵⁷⁴ Cf. supra, page 192.

⁵⁷⁵ *Pleines marges*, *op.cit.*, p. 43.

⁵⁷⁶ *Comme un léger sommeil*, *op.cit.*, « (*roselière, par temps clair*) », p.23. Voir l'étude développée au sujet de la diffraction pathique, page 314.

⁵⁷⁷ *Le Noir de l'été*, *op.cit.*, p. 28.

unité liminaire dans laquelle le locuteur affirmait l'ambivalence de sa propre réjouissance : « Vertigineuse obsession de la joie (*chœurs et cuivres de mai*) jusqu'à la ritournelle de l'angoisse. ». L'assourdissement fiévreux fait place à une réjouissance plus sereine et plus sensuelle. Secondement, la réjouissance chromatique embrasse le vent, qui lui-même embrasse les plantes (les « lamiers ») ainsi que la parole volubile mais confusément taciturne du monde. En même temps que la réjouissance se porte aux « lèvres » du « vent », elle porte le susurrement labial de toutes choses aux oreilles et aux lèvres du locuteur. Celui-ci répercute l'embrassement des choses entre les deux lèvres parenthétiques, et il en fait retentir le plaisir dans la bouche, la sienne et celle du lecteur, grâce aux jeux d'échos phonétiques. La savouration prend une dimension nettement plus sensuelle, et même érotique dans la mesure où elle correspond à un embrassement généralisé entre les choses de l'étendue et entre les choses et le locuteur. Le ressaisissement fonctionne parce que les images sensuelles renvoient au « mode d'être » attendant à la caresse. Celle-ci ne ressortit ni à un simple contact, ni à une possession d'ordre physique ou épistémologique. Le propre de la caresse, argue Lévinas dans *Le temps et l'autre*, est que, fondamentalement, celle-ci « ne sait pas ce qu'elle cherche » :

Elle est comme un jeu absolument sans projet ni plan, non pas avec ce qui peut devenir nôtre et nous, mais avec quelque chose d'autre, toujours autre, toujours inaccessible, toujours à venir. La caresse est l'attente de cet avenir pur, sans contenu. Elle est faite de cet accroissement de faim, de promesses toujours plus riches, ouvrant des perspectives nouvelles sur l'insaisissable.⁵⁷⁸

La promesse caressante de l'allégresse des choses coïncide assez nettement avec une sensualité incarnée dans la chair du monde, avec l'idée d'une participation au monde simplement ouverte dans le suspens du jour, et dont l'horizon même est celui du temps⁵⁷⁹. Dans la mesure où les affects de la jubilation et de l'enjouement préservent une possibilité d'expansion dans le monde en fonction de l'intuition de la connivence de toutes choses dans l'étendue, ils impliquent une logique de glissement, de caresse poïétique.

2.2.3.2. *Les choses caressantes*

Si l'aura chromatique a le double pouvoir de « charg[er] de sens » la chose la plus « [h]umble »⁵⁸⁰ et de réjouir l'étendue la plus commune, c'est que son amour des choses procède de la caresse. Si elle réjouit le locuteur, c'est qu'elle répond à un style d'être

⁵⁷⁸ Lévinas, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, op. cit., pp. 82-83.

⁵⁷⁹ *Ibidem*, pp. 83-84.

⁵⁸⁰ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « Événement », p. 118. Toujours l'analyse nous ramène à cette citation : « Humble non synonyme de terre-à-terre. Insignifiant est plus ambigu ; la moindre chose dépourvue de toute importance par elle-même peut être chargée de sens (si ce n'est, à proprement parler, de signification) ».

caractérisé par la « proximité » et non « l'appropriation »⁵⁸¹. La lumière ouvre à la sensualité d'un temps et d'un espace diffusifs, la caresse en ce sens n'est pas simplement une métaphore, elle est le sens même d'un ressaisissement impressif. Dans *Regard, parole, espace*, H. Maldiney explique que « [l]a lumière adhère aux formes comme au corps la caresse – qui est une "approche sans fin" asymptotique à l'intégralité de la chair.⁵⁸² ». Dans le poème en prose « *Le vent à vivre*⁵⁸³ », la volupté ne procède pas d'un contact appuyé mais d'un glissement dans l'épaisseur visible et invisible de la chair du monde :

Liquide verdure de mai (*terre comme fleuve, ô Léthé*) sur laquelle voguent les toits, que lisse de ses plumes amples et souples (*le jour ! la caresse du jour !*) un vent délesté de ses ombres.

La limpidité de l'étendue renvoie à la sensualité d'un attouchement généralisé. Devenues courants et flux, toutes les matières s'effleurent plus qu'elles ne s'interpénètrent. Soit elles se glissent sous les choses : l'aura de verdure sous les habitations, la terre sous la verdure ; soit les matières effleurent les choses : le vent caresse la verdure ainsi que les toits. Les choses ne s'investissent pas les unes les autres mais, dans un jeu de frôlements complexes, elles restent à la fois libres d'elles-mêmes et toutes impliquées dans une expansion douce, selon le principe de la « caresse », qui est le principe même du jour, l'un et l'autre n'étant plus dissociables. La lumière est très exactement une promesse tenue, la caresse du temps « sans contenu » que décrit Lévinas⁵⁸⁴. L'expérience caressante n'aboutit pas toujours à un enveloppement aussi plénier. Parfois, le locuteur qui tente de glisser le monde qui « tressaille à peine » avant de se raidir tel un « Mur de verdure et de vent. »⁵⁸⁵. Néanmoins, quand bien même la caresse comme manière d'être n'est pas prégnante, la sensualité s'exprime en termes de susurrements, semblant promettre un embrassement de toutes choses. Renouons avec une autre occurrence connue : dans l'accouplement et l'affrontement de la « [g]risaille » et de la « [j]oie », c'est l'ensemble de l'étendue qui,

Légèrement bouge, va-et-vient
comme pour un murmure des lèvres.⁵⁸⁶

Presque accolées l'une à l'autre dans leur remuement, les lèvres marquent la sensualité mutique du soupir d'aise, du frôlement, de l'embrassement. En l'absence de pivot nominal

⁵⁸¹ *Dans la foulée, op.cit.*, p. 13.

⁵⁸² Maldiney, Henri, *Regard, parole, espace, op. cit.*, p. 200. Le philosophe cite le neuropsychiatre E. Straus, et son essai, *Du sens des sens* (1935).

⁵⁸³ *D'un pas suspendu, op.cit.*, p. 17. Seule la seconde unité textuelle est rappelée pour les besoins de l'analyse. Nous nous appuyons sur les remarques proposées au sujet de *L'aura ductile des textures lumineuses et colorées*, cf. *supra*, page 78. (L'aura de l'étendue).

⁵⁸⁴ En référence à la citation du passage précédent (Lévinas, Emmanuel, *Le temps et l'autre, op. cit.*, pp. 82-83).

⁵⁸⁵ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, (poème non titré), p. 15. Nous tirons parti des conclusions de l'analyse menée en première partie dans *Transparentes compacités*, cf. *supra*, p. 85.

⁵⁸⁶ *Mon murmure, mon souffle, op.cit.*, p. 63. Poème intégralement cité page p.76.

autre que ceux de « Grisaille » et de « Joie » (termes initiant chacune des deux premières unités strophiques), la palpitation labiale embrasse l'ensemble des colorations thymiques et chromatiques précédentes en une suave accalmie. La souplesse vibratoire selon laquelle toutes choses s'accordent est une promesse et une charge de sens, c'est la caresse du monde. Ajoutons que l'effleurement du chant sur les lèvres du locuteur-poète est lui aussi associé à l'exigence de caresser « de la main la moins lourde », et l'étendue et la page⁵⁸⁷.

La réjouissance poétique ressortit également aux formes du monde. L'appréhension de l'étendue en fonction de ses lignes dynamiques est en elle-même expérience de sensualité. De manière comparable aux résonances vocales de la ductilité chromatique, les lignes et les formes sont des articulations et des inflexions sensuelles pour l'auteur. Inspiré par les œuvres de son ami sculpteur André Ramseyer, Pierre Chappuis nous en fait la confiance, évoquant ce qu'il entrevoit dans les lignes structurant les œuvres de son ami :

une joie sous-jacente, une sensualité, une volupté de la forme qui légèrement s'incurve, s'infléchit, se dévie, se rattrape, la moindre modulation d'un murmure, d'une voix se lovant, s'enroulant et se déroulant, se retournant sur elle-même [...] ⁵⁸⁸

Dans les poèmes chappuisiens, la volupté des courbes nous rapporte par exemple à la « *Ligne de crête*⁵⁸⁹ ». Les collines se déploient ainsi dans l'alanguissement sensuel et « féminin »⁵⁹⁰, de « mamelons », de « vague[s] » s'attouchant « lèvre contre lèvre » le temps d'un glissement, d'une attente sans contenu. Les points de suspension confortent la suggestivité érotisée des courbes du relief. Même isolée, la montagne peut être, de par sa « douce » rondeur, un appel sensuel, un « naissant désir »⁵⁹¹. Et il s'agit bien, précise le locuteur, d'un désir « anonyme », que nous comprenons comme un désir du monde, désir porteur non d'insatisfaction mais de tranquillité caressante, désir tourné heureusement vers « l'inaccessible » (Lévinas). À cet égard, souvenons-nous aussi du second paragraphe du poème « *Avancées*⁵⁹² » :

Montagne devenue plaine et maintenant éprise – au diable escarpements, rudesse, austérité ! –, éperdue de laisser-aller, de paresse.

C'est proprement selon l'inclination de son désir que la montagne, « éprise », se laisse amoureusement séduire par la douce inflexion de la plaine, avec laquelle elle tend à fusionner, et dans laquelle elle chercherait à s'oublier. *In fine*, la montagne est présentée comme totalement absorbée, enivrée de sa propre langueur. Cette langueur la touche peut-être tout

⁵⁸⁷ *D'un pas suspendu*, op.cit., « La main la moins lourde », p. 64.

⁵⁸⁸ *De l'un à l'autre*, op.cit., p. 100.

⁵⁸⁹ *Dans la lumière sourde de ce jardin*, op.cit., pp. 48-49. Poème cité page 450.

⁵⁹⁰ *Ibidem*, p. 48 : « (lenteur retrouvée), dans le bien-être d'un monde se déclinant au féminin. ».

⁵⁹¹ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole*, op.cit., « Page blanche », p. 101.

⁵⁹² *D'un pas suspendu*, op.cit., p. 15. Le poème est intégralement cité page 69.

autant, si ce n'est plus, que sa passion amoureuse pour la plaine, comme le suggère l'énoncé parenthétique qui ferait entendre l'inflexion du désir de la montagne : son intérêt est de superposer, et même d'accorder la volupté montagnaise au goût du locuteur pour plus de bien-être. L'idée de réjouissance tient donc à cette réflexion miroitante des désirs, bien plus qu'à un quelconque désir d'objectification du réel. Le déploiement du monde est en lui-même de l'ordre de la caresse. Remarquons par ailleurs que l'horizon aussi peut devenir la pente et le « (*point de fuite*) » du désir : il est l'axe selon lequel s'accouplent « Rivière, [et] brasier. », tous deux se mouvant, s'émouvant, « épris de [leur] propre élan. »⁵⁹³. Par un jeu de miroitement, l'horizon tend à dé-marquer les choses, mais pour emporter et l'eau et le feu dans une attraction réciproque, dans une approche amoureuse ponctuée de tressaillements multiples⁵⁹⁴.

Au-delà du déploiement chromatique, au-delà des lignes et des formes de l'étendue, tous les mouvements sont susceptibles de suggérer les affleurements amoureux entre les choses. Les pirouettes, les volutes, les enroulements des choses sont « (*poursuites amoureuses*)⁵⁹⁵ », selon ce titre appartenant au recueil *Entailles*. Revenons au poème « (*mouettes ou vagues*) », second volet du diptyque qu'il constitue avec « (*premiers beaux jours*)⁵⁹⁶ » : le dispositif de surimpression permet au poème de suggérer l'enroulement caressant des choses entre elles. Les crêtes montagneuses, nuageuses, écumeuses et les « mouettes » « se poursuiv[ent] / amoureuxment / se renverse[nt] / dans le vent », et ce dans un monde devenu tout entier affleurements et basculements. Le monde, comme épris de lui-même, suscite chez l'auteur « un amour immodéré⁵⁹⁷ ». Dans le poème intitulé « (*poursuites amoureuses*)⁵⁹⁸ », la caresse correspond à un déploiement indéterminé qui, délié de toute chose particulière, est d'autant plus indistinct de l'ensemble de l'étendue :

Bruit d'ailes rêche,
voilé, étouffé.

Vont, viennent à deux,
chape-chutent
d'un fourré l'autre.

Comme qui froisserait
dans l'ombre
du papier kraft.

⁵⁹³ *Pleines marges, op.cit*, p. 49.

⁵⁹⁴ La première unité du poème est construite sur la répétition anaphorique : « Par plan, par fossettes, / par fronces. » (*Ibidem*).

⁵⁹⁵ *Entailles, op.cit*, p. 65.

⁵⁹⁶ *Pleines marges, op.cit*, pp. 38 et 39. Le diptyque a servi d'exemple pour illustrer la poétique des *Dynamiques de surimpression*, page 91.

⁵⁹⁷ *La Rumeur de toutes choses, op.cit*, « *La rumeur de toutes choses* », p. 59.

⁵⁹⁸ *Entailles, op.cit*, p. 65.

Aucun pivot nominal sujet ne restreint l'ancrage référentiel du poème. Si, dans le recueil, le poème précédent évoque le bruissement lumineux dans les feuillages, les vers cités font volontiers entendre et entrevoir des oiseaux. L'effet qui en résulte, c'est que l'intégralité de ce monde sur lequel ouvre le poème est suspendu aux volutes sonores, aux mouvements de renversements (« chape-chutent »), aux glissements de frissons en volettements et de frémissements en plissements. L'étendue aveugle n'est ni diurne ni nocturne, ni visible ni invisible, elle tient tout entière de ce froufrou affriolant de froissements dans lequel le locuteur est absorbé. Dans les deux premières unités strophiques en particulier, l'enjambement ponctue les revirements et les modulations qui interviennent et, dans l'ensemble du poème, les incessants glissements phonétiques entre les fricatives ([f], [v], [ʃ]) et les occlusives [k], [p], [t], [b], [d]) et la vibrante en [R] se lisent comme autant d'inflexions et de frôlements dans le velouté sonore de l'étendue. Parachevant l'ensemble du poème, le titre en bas de page insiste sur l'idée que l'étendue spatio-temporelle est entièrement feuilletée par des caresses voluptueuses, se dépliant, s'effleurant et s'enroulant sur elles-mêmes. Par ailleurs, dans le poème « *(vivier végétal)*⁵⁹⁹ », c'est en resserrant l'évocation sur les mouvements du feuillage que le locuteur crée une étendue sensuelle, vouée aux caresses des choses entre elles :

De toutes ses feuilles.

Serrées, impatientes,
elles s'agitent,
frémisantes, innombrables,
flanc contre flanc.

À souhait,
Bonds et scintillements.

Les feuilles étant personnifiées et dotées d'un corps, leur effervescence est présentée comme un ensemble d'attouchements, de frôlements et de soubresauts. Il s'agit d'une caresse généralisée qui se déploie de manière organique. Son mouvement voluptueux enveloppe à la fois les infinies modulations du papillonnement des formes, des nuances induites par les frémissements chromatiques et des inflexions du froufrou de « toutes » les feuilles. Hypnotiques, les variations de verdure ravissent le locuteur dans un ailleurs au plein cœur de l'étendue⁶⁰⁰. La vibration caressante réjouit tout le monde, les choses qui s'éprennent d'elles-mêmes, s'enivrent de leurs effleurements, et le locuteur fait entendre cette « joie sous-

⁵⁹⁹ *Mon murmure, mon souffle, op.cit.*, « *(vivier végétal)* », p. 33. Nous citons intégralement le poème que nous avons tronqué pour analyser les *Subversions de l'enjambement*, p. 501.

⁶⁰⁰ Cette idée apparaît nettement dans la prose « *IV. Et fuit, et luit, houleuse, oublieuse, et s'engouffre* » dans *De l'un à l'autre, op.cit.*, p. 138.

jacente », ce murmure sensuel de « voix »⁶⁰¹ « se retournant sur elle[s]-même[s] »⁶⁰². D'un côté, la prédominance des fricatives fait entendre les frottements légers entre les feuilles ; de l'autre, l'accouplement à distance des vers répond au désordre des mouvements végétaux, et au trouble du locuteur. L'effleurement est le mode de relation des choses entre elles, et du locuteur avec elles. Il engage une manière de participation au monde, à la fois sensuelle et amoureuse. Il est, cette fois encore, question de couler souplement sur la surface des choses, pour « être partout à la fois » et « tout embrasser avec la même ardeur »⁶⁰³.

La caresse du monde tend vers l'indétermination absolue quand elle s'enroule sur elle-même. Les choses qui glissent les unes vers les autres et qui se frôlent sont parfois associées à un déploiement musical microtonal. À propos des lignes de crêtes, puis des méandres de l'eau et des lignes douces de la plaine, l'auteur confie son plaisir extrême de la « lenteur », comme d'une « (musique aux moindres variations, aux moindres écarts, diverse et une, jouant des quarts, des huitièmes de tons sans cesse en train de se frôler, se conjuguer, de glisser l'un sur l'autre).⁶⁰⁴ ». D'évidence, la fadeur fluide est par là dotée d'une « charge⁶⁰⁵ » de sensualité, celle d'une jouissance quasi extatique. À ce titre, faisons retour sur ce paragraphe du poème « *Si Scelsi* » :

Quand cesse tout remuement ; quand il reprend, avec insistance, à coups de furtives caresses, de soupirs d'aise : quand sans se lasser de leur donner de brefs coups de langue, il glisse et glisse sur des galets.⁶⁰⁶

Le travail sur la figuralité acousmatique du texte ne donne pas à voir le monde mais rend compte du mode de relation le plus sensuel. Associée aux flux et reflux de l'eau, à ses « clapotis » et probablement aussi aux inflexions lustrées de sa surface, la réjouissance est lascive, langoureuse. Le jeu de la composition phrastique, le travail sur les ponctèmes ainsi que sur les échos sonores miroitent cette oscillation caressante : le texte même se conçoit comme une ré-jouissance érotisée.

Relevons enfin la propension de l'eau aux cajoleries. Quand l'eau ne se berce pas languissamment, au point de « s'attarde[r] à des embrassades » et de s'éprendre d'elle-

⁶⁰¹ Des phénomènes comparables sont à l'œuvre dans les poèmes « *Rivière exubérante* » (*À portée de la voix*, *op.cit.*, p. 34) ou encore « (*mai, le mois de mai*) » (*Pleines marges*, *op.cit.*, p. 50, cité dans le passage intitulé *La voix des choses parlantes*, en 2.1.1.3). Ici les feuilles (et les eaux) déploient un « murmure de voyelles », là les feuilles « dépliss[ent] / mot à mot / la soie de leur ressassement. ».

⁶⁰² Nous reprenons les propos de l'auteur à propos de la sensualité de la forme (ils ont été cités à la fin du paragraphe précédent portant sur l'allégresse) dans le livre *De l'un à l'autre*, *op.cit.*, p. 100.

⁶⁰³ *De l'un à l'autre*, *op.cit.*, p. 209. Dans ce passage l'auteur évoque une ligne de crête.

⁶⁰⁴ *Ibidem*.

⁶⁰⁵ En référence à ce que la plus « humble » chose puisse « être chargées de sens » (*La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « Événement », p. 118).

⁶⁰⁶ *Dans la lumière sourde de ce jardin*, *op.cit.*, « *Si Scelsi* », p. 24. Le passage a été notamment cité dans l'étude sur l'acousmate (cf. *supra* page 458) Le compositeur italien Giacinto Scelsi (1905-1988) est, rappelons-le, connu pour travailler des blocs musicaux de timbres monodiques qui s'étalent en se nuancant et dérivant de manière moindre.

même⁶⁰⁷, ce sont les choses et même l'étendue entière qu'elle engage dans la suave tendresse de ses mouvements. Le « courant câline » aussi bien les reflets que les pétales tombées du « (*cerisier en fleur*)⁶⁰⁸», offrant aux uns et aux autres un bercement et un prolongement bienfaisants. Dans le même recueil *Comme un léger sommeil*, le lecteur tourne cinq pages avant de renouer avec les « Caresses, cajoleries » proprement « harmoniques » de toute l'étendue avec « (*eau, ou peuplier, ou rideau de soie*)⁶⁰⁹». Un peu plus loin dans le livre, les « galets, cailloux » ont été « Tant frôlés, tant cajolés » qu'ils « emboîtent le pas » : la caresse du courant semble emporter dans sa « marche », et le « lit » de l'eau, et le promeneur qui longe les rives de la rivière, et les « mots » mêmes qui « glissent » sur la « page en cours ». La cajolerie limpide de l'eau a ceci de particulier que, dans cette occurrence, elle miroite une forme d'écriture extatique.

En substance, dans la poésie de Pierre Chappuis, la caresse et la matière-manière de l'eau ont partie liée avec l'Éros et la « notion » de « *féminin* », tels que les aborde E. Lévinas au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, dans *Le temps et l'autre*⁶¹⁰.

2.2.3.3. Une relation érotisée aux choses

Le philosophe pose la notion de « *féminin* »⁶¹¹ pour penser autrement la transcendance du temps. De cette perspective, nous ne retenons que le propos selon lequel le féminin se rapporterait à l'éros et, plus précisément encore, au rapport à « l'inconnaissable », « à un mode d'être qui consiste à se dérober à la lumière », à fuir, à se cacher devant la lumière⁶¹². Le retrait, le mystère auxquels E. Lévinas associe le féminin le conduisent à penser, dans la relation à l'autre, un éros qui « diffère de la possession et du pouvoir », et qui n'est « ni une lutte, ni une fusion, ni une connaissance »⁶¹³. Parallèlement, Pierre Chappuis apparente le « féminin » à la saveur fade d'avril (« *Avril au féminin*⁶¹⁴»), au « vaporeux », à « l'image de l'eau ». Or, si l'eau répond et à l'éros lévinassien, et à la dimension poétique du travail de l'auteur, c'est qu'elle évoque une sorte de transcendance toute immanente, un étrange retrait

⁶⁰⁷ *À portée de la voix, op.cit.*, « *Avril, embellie* », p. 21. Les mêmes mots reviennent dans le poème en prose « *Fuite, dérobade* » (*D'un pas suspendu, op.cit.*, p. 51), où l'eau est « follement éprise d'elle-même ».

⁶⁰⁸ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, p. 14.

⁶⁰⁹ *Ibidem*, p. 19. Titre analysé auparavant pages 454-455.

⁶¹⁰ Sous ce titre, des conférences ont été données au Collège philosophique fondé par Jean Wahl. La première publication intervient en 1948 aux éditions Fata Morgana.

⁶¹¹ En la distinguant, difficilement d'ailleurs, de la différence des sexes. Sur ce point, nous ne nous arrêtons pas.

⁶¹² Lévinas, Emmanuel, *Le temps et l'autre, op. cit.*, « *L'Éros* », p. 79.

⁶¹³ *Ibidem*, p. 81.

⁶¹⁴ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, pp. 135-136.

insaisissable. Dans le poème en prose « *Rivière amie, encore*⁶¹⁵ », le locuteur note que l'eau « [j]amais ne s'appartiendra », quand bien même elle semble s'être « ressaisie ». Dans son retrait même, dans son absence, l'eau est présente, évidente⁶¹⁶, mais profondément insondable ; soit que sa surface sereine miroite autre chose qu'elle-même ; soit que ce miroir s'obscurcisse. En somme, l'eau est comme le monde, visible et insondable, visible et invisible, selon la terminologie de Merleau-Ponty⁶¹⁷. En elle, le poète aime le monde entier, qui reste à jamais impénétrable, mais qui comme l'eau se tient toujours à proximité, « sans faillir ici au rendez-vous ». Achéons de justifier ces rapprochements : la relation érotisée à la déroba de l'eau implique une relation poétique, car l'auteur s'y retrouve chaque fois « Réjoui, [de] ne rien songer à s'approprier⁶¹⁸ ».

Avant de revenir aux séductions propres à l'eau, remarquons certains traits communs à l'érotisation des choses du monde. Pour partie, ils ressortissent à l'anthropomorphisation : les choses ont, dans leur allégresse notamment, des lèvres dont s'échappent soupirs, murmures et désirs d'embrassements ; elles ont des flancs qui s'affleurent (dans le « *(Vivier végétal)* » par exemple) ; les collines sont des mamelons⁶¹⁹, des « sein[s] nu[s] sous la caresse du regard », d'« [i]mmuable[s] point[s] de mire » où « s'ajuste »⁶²⁰ le désir du locuteur. Mais l'essentiel est que ces choses appellent un « désir anonyme⁶²¹ ». De manière singulière⁶²² et plus ténue aussi, les rayons de lumière, les fils de la pluie soulevés par le vent découvrent un « *Paysage brouillé*⁶²³ » qui, au seuil de l'aurore, fait penser à « une ample chevelure emmêlée et défaite ». Pour partie encore, le froufrou des choses est érotisé quand les métaphores textiles renvoient à la lingerie féminine. Par exemple, à l'aurore, l'étendue fade et savoureuse est comme surprise en son déshabillé :

⁶¹⁵ *D'un pas suspendu, op.cit.*, p. 50.

⁶¹⁶ Pour Lévinas, la relation à l'altérité est relation avec le « mystère », c'est-à-dire relation avec « ce qui dans un monde, où tout est là, n'est jamais là quand tout est là. Non pas avec un être qui n'est pas là, mais avec la dimension même de l'altérité. ». Nous simplifions l'approche et, par rapport à l'œuvre de Pierre Chappuis, nous ne retenons pas l'interrogation du philosophe sur la transcendance (pour la simple raison que nous comprenons, avec Renaud Barbaras, que le monde est sa propre transcendance).

⁶¹⁷ Emmanuel Alloa a travaillé sur ce point dans *La résistance du sensible : Merleau-Ponty, critique de la transparence*. Paris : Éditions Kimé, 2008.

⁶¹⁸ *De l'un à l'autre, op. cit.*, « II. Guipures, plis : du sombre au clair, eau comme étoffe », p. 136.

⁶¹⁹ *Dans la lumière sourde de ce jardin, op.cit.*, « Ligne de crête », p. 48.

⁶²⁰ *Moins que glaise, op.cit.*, « Cavaldrossa », p. 96.

⁶²¹ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole, op.cit.*, « Page blanche », p. 101. Citation à laquelle nous avons précédemment fait référence dans ce chapitre.

⁶²² De manière singulière, mais non unique. Dans la prose « *En réalité* » (*Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 107), Pierre Chappuis établit un rapprochement entre une « chevelure aux tresses, aux torsades, aux mèches folles » et le « flot réjouissant » de deux rivières en crue printanière.

⁶²³ *Entailles, op.cit.*, p. 9.

Rosée. Aquarelle

Laurier de l'aube. Lingerie du matin.⁶²⁴

Cette occurrence est distinguée parce qu'elle dissocie très nettement les étapes du glissement poétique. Avec l'évocation de la légèreté de la peinture à l'eau, à peine « [r]osée », le locuteur traduit la fadeur encore évanescence et indéterminée qui colore l'étendue. Avec la seconde unité textuelle, c'est d'une savouration plus marquée qu'il s'agit (l'amorce du poème entre en étroite résonance avec l'étude du poème « *Ou bien laurier*⁶²⁵ »). Puis, le dernier énoncé crée un soubresaut : la juxtaposition oriente le plaisir du locuteur vers l'imaginaire des atours féminins. Inversement, les frémissements de l'étendue nocturne sont autant de plissés et déplissés légers comme « (*jupe ou roseaux*)⁶²⁶ » :

Terni, touchant le sol,
le volant de soie
rapporté à la nuit
lui donne de l'ampleur.

Au moindre froissement de vent
tressaille, muettement s'agite.

L'insaisissable séduction nocturne est rapportée par le titre aux atours féminins, à la volupté du toucher de la « soie », à la caresse du vent, à la suggestivité du plissement de jupe. Avec le dernier vers, le locuteur articule la fébrilité et l'effervescence. L'alternative du titre est intéressante car elle n'implique pas une quelconque idée de ressemblance. De fait, le poème exprime cet imaginaire du « féminin » lévinassien, tenant à l'impression que « l'inconnaissable » est si voluptueusement proche, vibratile et caressant.

Quant aux enjôlements⁶²⁷ de l'eau, ils sont sans comparaison tant ils sont multiples. L'eau est presque systématiquement séductrice, elle module ses « attraits⁶²⁸ », étant alternativement disposée à l'abandon, à l'attendrissement, aux signes de jouissance amoureuse ou aux pudeurs farouches. Le côtoiement réitéré de la rivière accroît le charme de « *ses attributs* » et, corollairement, la réjouissance du poète. À partir du poème « *Rebelle attendrie*⁶²⁹ », seront articulés les principaux traits de l'érotisation des dispositions de l'eau dans les textes en répons entre les différents recueils *A portée de voix*, *D'un pas suspendu* et *De l'un à l'autre (dans la compagnie d'artistes amis)* :

⁶²⁴ *Moins que glaise*, op.cit, « *Cavaldrossa* », p. 93.

⁶²⁵ *À portée de la voix*, op.cit, p. 9. (Le poème a été mentionné dans *La savouration*).

⁶²⁶ Le poème extrait de *Mon murmure, mon souffle* (op. cit., p. 52) a été partiellement cité en seconde partie au sujet des *Les effets de glissements et de décalages*, cf. *supra*, p. 417.

⁶²⁷ L'eau est « Enjôleuse » dans « *Rivière toujours, ses attributs* » (*À portée de la voix*, op.cit, p. 38).

⁶²⁸ *Ibidem*.

⁶²⁹ *D'un pas suspendu*, op.cit, p. 48. Le premier paragraphe du poème a été envisagé à propos des *Les tensions contradictoires* du dire, cf. *supra*, p. 370.

Glisse, rebondit, se love et se précipite, rebelle attendrie, bouillonne, ou fuit, court, vole (*éperdue*) ou d'un coup se redresse quand elle ne se met pas à gémir, les reins cambrés à tourner, soudain caressante.

Finalement, trop tôt rendue à l'indolence première (*sommeilleuse*), effervescente, cabrioles, sauts sans retour désormais dans l'oubli, tôt redevient miroir terne, eau apaisée.

Le titre est sur ce point explicite : l'eau est une présence tout à la fois singulière mais humble, toujours surprenante et réjouissante du fait de ses incessants revirements thymiques. Le déploiement phrastique spiraliforme assure le ressaisissement poétique des éclats séducteurs de l'eau. Le premier énoncé parenthétique doit être mis en relation avec la propension des choses naturelles à s'éprendre d'elles-mêmes⁶³⁰, de leurs mouvements désordonnés. Mais il est nécessaire de souligner également que l'amour et la réjouissance suscités par l'eau se rapportent à un désir effréné de vivre. L'eau est vive, elle ne se possède pas elle-même⁶³¹, pas plus que l'être humain, mais elle se projette toujours « en avant d'elle-même⁶³² », à l'instar du poète-marcheur. Cette « ardeur » est inhérente à l'évocation du corps en proie à l'extase : les contractions spastiques sont en partie subies, les cambrures sont ici le signe d'un travail de force, de vigueur, tandis que, dans d'autres occurrences, la cambrure « au creux des reins » est associée à la ductilité⁶³³. Pour traduire l'étrange ambivalence de l'eau, le locuteur développe à la fois les isotopies de l'extase amoureuse et des signes cliniques pathologiques. Mais l'« [a]moureuse instabilité » ne recoupe pas vraiment le couple éros/thanatos : la réitération et l'« oubli » marquent une frénésie de l'allant. D'après Lévinas, le « féminin » de l'éros phénoménologique ne se situe pas dans le sillage romantique de la « femme mystérieuse, inconnue ou méconnue »⁶³⁴. Par ailleurs, lorsqu'elle est sensuelle et tendre, l'eau « s'attarde à ses embrassades⁶³⁵ », ou bien encore elle « frôle et refrôle ses rives », « comme on se passe la langue sur les lèvres »⁶³⁶. En dépit de son caractère anodin, le geste redit le goût de l'eau pour elle-même, et dans un mimétisme généralisé (« on »), son geste embrasse tous les êtres, voués au plaisir, au goût de la fraîcheur des choses. Insistons sur ce point, l'érotisme du « féminin » (Lévinas) n'est pas simplement suggestivité sexuelle, l'excitation tient à un « amour immodéré⁶³⁷ » de la vie, des nourritures du monde. Les mouvements qui impactent la surface de l'eau peuvent être présentés comme des rides

⁶³⁰ Double référence dans le recueil *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, dans « Rebelle attendrie », p. 48 et « Fuite, dérobadie », p. 51.

⁶³¹ Référence au poème « Rivière amie, encore » (*D'un pas suspendu*, *op.cit.*, p. 50 : « S'est-elle ressaisie ? Jamais elle ne s'appartiendra. »).

⁶³² *Ibidem*.

⁶³³ *De l'un à l'autre*, *op.cit.*, « II. Guipures, plis : du sombre au clair, eau comme étoffe », p. 136.

⁶³⁴ Lévinas, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, *op. cit.*, « L'Éros », p. 78.

⁶³⁵ *À portée de la voix*, *op.cit.*, « Avril, embellie », p. 21.

⁶³⁶ *À portée de la voix*, *op.cit.*, « Rivière toujours, ses attributs », p. 38.

⁶³⁷ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 59 : « un amour immodéré du monde, de toutes choses. ».

d'expression⁶³⁸, des « fossettes⁶³⁹ », mais le plus souvent ce sont des plissés soyeux, des « guipures⁶⁴⁰ » chatoyantes qui offrent au regard du locuteur la sensation d'un toucher caressant, d'une relation chiasmatisque qui est « empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant mais aussi entre le tangible et le visible⁶⁴¹ » (Merleau-Ponty). Si les froissements de l'eau sont fascinants pour le poète, c'est précisément parce qu'ils se dérobent à l'approche : « souples, luisants et souples plis évanouis sitôt que le regard, timidement – mais sa fulgurance ! – les effleure. ». La labilité des inflexions à laquelle les juxtapositions du poème « *Rebelle, attendrie* » donnaient force est ici autrement suggestive. Dans sa limpidité même, la manière d'être de l'eau « consiste à se dérober », à se « cacher » (Lévinas sur le féminin⁶⁴²). L'approche amoureuse du locuteur est ambivalente, son attention est caressante (ce qu'exprime le dernier verbe) mais laisse toutefois transparaître un désir de dévoilement, hésitant, véritablement flottant : les tirets donnent à voir un mouvement de rétraction de l'eau aussi bien que du locuteur. La promptitude de la réaction de l'eau peut être comprise comme un désaveu, à moins qu'elle n'incite tout simplement le poète à se ressaisir, à ajuster sa démarche afin d'accéder à la réjouissance poét(h)ique. Comprendons par là que le revirement inconscient de la rivière « averti[t] qu'il n'y a rien à montrer »⁶⁴³ (Maldiney), rien de plus à découvrir, rien dont le poète pourrait s'emparer comme d'un trésor. Les tensions entre froissement et déplissement, entre un regard caressant et une vue pénétrante ne recourent donc pas la dualité entre voilement et dévoilement. La séduction de l'eau correspondrait à une certaine idée de l'éros, tournée non vers la possession de l'autre, mais vers une altérité irréductible, non transcendante, et dont Lévinas fait du féminin le parangon⁶⁴⁴. Lorsqu'elle s'alanguit, s'ensommeille, s'oublie elle-même, la rivière s'« accoupl[e] au silence⁶⁴⁵ », sa poitrine⁶⁴⁶, ses lèvres alors palpitent « à peine » comme pour un « (*murmure évanoui*) »⁶⁴⁷. Malgré son abandon, elle reste comme en retrait : elle devient

⁶³⁸ *D'un pas suspendu, op.cit.*, « *Rivière amie, encore* », p. 50. Le caractère étale de l'eau est rajeunissement, apaisement.

⁶³⁹ *D'un pas suspendu, op.cit.*, « *Fuite, dérobade* », p. 51.

⁶⁴⁰ *De l'un à l'autre, op.cit.*, « *II. Guipures, plis : du sombre au clair, eau comme étoffe* », p. 136.

⁶⁴¹ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible, op. cit.*, p. 177.

⁶⁴² Lévinas, Emmanuel, *Le temps et l'autre, op. cit.*, « *L'Éros* », p. 79.

⁶⁴³ Maldiney, Henri, *L'art, l'éclair de l'être, op. cit.*, p. 20 : « Le simple être-là d'un bloc de pierre, d'une couche de couleur, d'un papier encre, d'un phénomène sonore, est, comme dit Schelling, un monstre d'étonnement, un monstre avertissant qu'il n'y a rien à montrer. ».

⁶⁴⁴ Lévinas, Emmanuel, *Le temps et l'autre, op. cit.*, « *L'Éros* », p. 79. Le philosophe, avons-nous expliqué, pense le « *féminin* » comme une relation à l'autre, qui « diffère de la possession et du pouvoir », de la « lutte », de la « fusion » et de la « connaissance ».

⁶⁴⁵ *À portée de la voix, op.cit.*, « *À l'embouchure de la rivière* », p. 30.

⁶⁴⁶ *Ibidem*, « *Avril, embellie* », p. 21.

⁶⁴⁷ *Ibidem*, « *L'ombre diaphane* », p. 25.

« miroir » insondable si elle est « terne⁶⁴⁸ » et, quand au contraire sa surface réfléchit uniment le soleil de midi, elle devient une surface impénétrable prise dans le « drap de midi.⁶⁴⁹ ».

En substance, l'évasive érotisation du rapport aux choses répond à la logique poétique de la labilité parce que l'imaginaire du dessaisissement et de la jouissance sont investis dans leurs dimensions sensuelle et sexuelle, en même temps que spirituelle⁶⁵⁰ et poétique : s'y exprime une insatiable soif de vie. Le glissement entre ces niveaux maintient l'ensemble des références précédentes dans l'équilibre d'une réjouissance ni banale, ni éthérée, ni triviale. La réjouissance n'est pas de l'ordre de la satisfaction d'une pulsion physique ou épistémologique, et elle ne relève pas non plus d'une sublimation esthétique : elle engage un nécessaire allègement vital, oublieux. L'ultime énoncé du texte intitulé « *II. Guipures, plis : du sombre au clair, eau comme étoffe*⁶⁵¹ », « Réjoui, ne rien songer à s'approprier », en est le principe premier, à condition de ne pas réduire l'idée principielle à un commandement moral : il s'agit du point d'orgue d'une dynamique vitale absolument ajustée à ce que promettent, à ce qu'offrent les choses moindres.

L'érotisation des rapports entre les choses et des relations entre le poète et les choses, ainsi que le glissement de la fadeur à la saveur et à la savouration, constituent l'un des versants de l'accomplissement de ce « métier d'homme » dont la « gloire » est d'aimer démesurément les choses du monde⁶⁵² (Camus). L'exigence et l'expérience poétiques ont conjointement pour enjeu de redonner soif du monde, soif de vivre et d'écrire. Dans cette perspective, la réjouissance n'est évidemment pas distincte des réalités du monde sensible, en revanche, elle implique une tension particulière. L'effort poét(h)ique, le travail⁶⁵³ d'une vie

⁶⁴⁸ *D'un pas suspendu, op.cit.*, « *Rebelle attendrie* », p. 48.

⁶⁴⁹ *À portée de la voix, op.cit.*, « *À l'embouchure de la rivière* », p. 30.

⁶⁵⁰ Le terme nous semble difficile à éviter, mais préférable néanmoins aux notions d'ontologie ou de morale. Notre problème rejoint celui de l'auteur qui, dans la note « *La proie pour l'ombre* » (*La Preuve par le vide, op.cit.*, p. 119) fait état d'un « Besoin d'éprouver que les choses, toutes les choses indistinctement et la vie à travers elles ont, au-delà d'elle-même, un prolongement – faut-il dire spirituel ? – [...] ». Les approches phénoménologiques de la volupté, de la caresse (Lévinas, *Le temps et l'autre, op. cit.*, p. 82) ou du sentiment et du désir du monde (R. Barbaras, *Métaphysique du sentiment* et *Le désir et le monde*) sont, pour notre part, une aide précieuse mais n'apportent pas de réponse à l'interrogation du poète.

⁶⁵¹ *De l'un à l'autre, op.cit.*, « *II. Guipures, plis : du sombre au clair, eau comme étoffe* », p. 136.

⁶⁵² Le narrateur de « *Noces à Tipasa* » apprend la « difficile science de vivre », la « joie de vivre » de tout son corps avant de témoigner par l'œuvre d'art (Camus, Albert, *Noces* suivi de *L'été*. Paris : Gallimard, Folio, 1959, pp. 16-17).

⁶⁵³ L'inflexion est sensible si l'on considère les poèmes « *Pommier impudique* » (*Dans la foulée, op.cit.*) et « *Me reprend, m'excepte* » (*Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps, op.cit.*). Dans le premier, le désir appuyé sur le pommier dont la floraison est associée aux marques physiologies de la jouissance féminine (p. 23) va de pair avec une distance dans laquelle le locuteur s'enferme plus qu'il ne la traverse (p. 25, « Libre, aucunement »). Dans le deuxième titre, la seconde partie du poème est dominée par l'évocation de la réjouissance du locuteur. Celle-ci est très nettement orgastique (p. 136), mais s'avère être « consécration du vide » (p. 138). En revanche, à la fin du poème, la relation s'inscrit dans le mouvement de la traversée de

sont orientés par l'intuition que l'indifférence brutale du monde n'interdit pas « une participation [...] à la saveur incomparable de la vie.⁶⁵⁴» (Reverdy). En impliquant les imaginaires de la fadeur, de la saveur, de la savouration et de l'érotisation, Pierre Chappuis fait l'épreuve de manières de relations pouvant permettre de glisser sans heurt à la surface des choses du monde, afin de rendre toujours plus ductiles le plaisir et le désir de vivre. Ainsi la « monotonie » devient « [a]moureuse » (d'elle-même) car son « ivresse », c'est son allant, et son ampleur, sa propension à « enlacer », « caresser interminablement »⁶⁵⁵. Posons donc un éros équivalent à ce que Lorand Gaspar désigne comme une « foi musculaire dans l'âme, d'aller.⁶⁵⁶», un éros qui place toujours le poète entre « l'exil au quotidien » et le « royaume »⁶⁵⁷.

II-3. Entre « l'exil au quotidien et le royaume »

Grâce à la logique poétique de la sensation, le ressaisissement des choses moindres procède de l'allégement, de la savouration et de la réjouissance. Mais l'avèrs du primat accordé à la sensation, c'est celui d'un double morcellement : la dispersion de soi dans la démultiplication des sensations d'une part, et la dispersion du monde d'autre part. En somme, ni le « besoin de poésie⁶⁵⁸», ni le désir de poésie n'ouvrent à l'auteur un « royaume » de pleine sérénité dans lequel habiter durablement ici-bas. Ainsi Pierre Chappuis renvoie-t-il à l'approche camusienne de l'humaine condition (dans *L'Exil et le royaume*, 1957) :

Oscillation, nôtre jamais interrompue, entre *l'exil au quotidien et le royaume* (Camus s'est bien gardé du terme de paradis) hors de portée, sauf échappées.⁶⁵⁹

Ces termes interviennent auparavant dans *L'invisible parole* et dans *La Rumeur de toutes choses*. Dans le premier livre, le terme d'exil est associé aux idées de « dépossession »

l'étendue (p. 140) et le locuteur invoque finalement le caractère « Heureux » (p. 141) de l'émotion qui le lie à l'altérité d'un « toi ».

⁶⁵⁴ Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II, op. cit.*, « *En Vrac* », p. 985. Nous avons coupé l'épithète « transcendante » qui caractérisait l'idée de participation que se fait Reverdy parce que nous avons précisément tenté d'expliquer que, si le terme de transcendance, est requis par rapport au travail de Pierre Chappuis, c'est d'une transcendance immanente qu'il s'agit (et dont rendent compte nos approches concernant le sentiment du monde aussi bien que notre travail sur la fadeur et la saveur).

⁶⁵⁵ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « *Au bord de la mer* », p. 42.

⁶⁵⁶ Gaspar, Lorand. *Approche de la parole, op. cit.*, p. 90.

⁶⁵⁷ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures, op.cit.*, p. 113.

⁶⁵⁸ *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole, op.cit.*, « *Besoin de poésie* », pp. 14-15.

⁶⁵⁹ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures, op.cit.*, p. 113.

et même de « dégoût de l'habitude », l'une et l'autre justifiant du « besoin de poésie »⁶⁶⁰, dans le second, Pierre Chappuis se reconnaît une affinité certaine avec Jean Laude⁶⁶¹ pour qui la poésie, « toujours refusée », apparaît comme une « terre de promesses et d'exil »⁶⁶².

Dans l'introduction générale de cette troisième partie, nous avons rapproché le revirement camusien de la labilité poétique chappuisienne, l'absurde⁶⁶³ devenant, par renversement, élanement. Établissons à présent un lien avec le propos de Camus dans « *L'artiste et son temps* » :

Alors surgit, de loin en loin, un monde neuf, différent de celui de tous les jours et pourtant le même, particulier mais universel, plein d'insécurité innocente, suscité pour quelques heures par la force et l'insatisfaction du génie. C'est cela et pourtant ce n'est pas cela, le monde n'est rien et le monde est tout, voilà le double et inlassable cri de chaque artiste vrai, le cri qui le tient debout, les yeux toujours ouverts, et qui, de loin en loin, réveille pour tous au sein du monde endormi l'image fugitive et insistante d'une réalité que nous reconnaissons sans l'avoir jamais rencontrée.⁶⁶⁴

Dans cette citation, nous reconnaissons certaines des tensions qui sous-tendent la poétique de l'auteur neuchâtelois. Il s'agit du rapport au quotidien, dont l'œuvre se nourrit tout en le transformant, et auquel elle prétend renvoyer de manière favorable. Mais encore, le propos de Camus interroge les relations oscillantes entre le refus de l'enfermement dans le quotidien, la volonté de s'alléger de la souffrance due à la nostalgie d'une harmonie non connue, et le désir de bonheur dans ce monde-ci, dans le consentement à sa lumière.

Pour le poète, comme pour Camus, « le monde n'est rien et le monde est tout », l'« ici » et « l'ailleurs » sont l'envers et l'endroit d'un royaume « toujours présent et loin d'ici, seul lieu et seul bien dont pourtant [l'homme] demeure incapable de [se] satisfaire⁶⁶⁵ ». Tout à la fois « désert » et « désaccordé »⁶⁶⁶, le monde est l'objet du désir du poète. Effectivement, le « sentiment du monde » (Barbaras) qui caractérise le dessaisissement du poète est ambivalent, il est « intuition de la plénitude du monde » et tout à la fois « épreuve d'une plénitude à distance, comme une nostalgie ontologique »⁶⁶⁷. Si savoureuses, si réjouissantes et si désirables soient les choses dans leur « variété » et dans leur « incohérence »⁶⁶⁸, elles

⁶⁶⁰ *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, *op.cit.*, « *Besoin de poésie* », pp. 14-15.

⁶⁶¹ Jean Laude (1922-1984) fut poète, ethnologue et historien de l'art (spécialiste des arts africains notamment). Ses recueils sont essentiellement tournés vers l'évocation réflexive de l'aventure d'une écriture pour laquelle importe surtout la traversée à la rencontre de l'inconnu (citons pour exemples *Les Plages de Thulé* en 1963, *Le Mur bleu* en 1963 ou encore *La Trame inhabitée de la lumière* en 1989).

⁶⁶² *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *Abandon et lucidité* », p. 101.

⁶⁶³ Dans la note « *Absurde* » du livre *La Preuve par le vide*, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁶⁴ Conférence à l'Université d'Upsal prononcée le 14 décembre 1957 et intitulée « *L'artiste et son temps* » (texte publié dans *Discours de Suède*. Paris : Gallimard, Collection Blanche, 1958).

⁶⁶⁵ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *Ici, ailleurs* », p. 20.

⁶⁶⁶ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, « *Pouvoir de la poésie* », p. 35.

⁶⁶⁷ Barbaras, Renaud, *Métaphysique du sentiment*. Paris : Cerf, Passages, 2016, p. 255.

⁶⁶⁸ En écho aux titres des essais « *Les choses, dans leur variété* » et « *Les choses, dans leur incohérence* » dans *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, pages 66 et 69.

témoignent d'un exil, d'une séparation d'avec l'unité du monde, leur « goût » même est « sollicitation, élan vers ce qui ne peut pas être rejoint, d'où un état de tension mêlant plaisir et tourment, insatisfaction et apaisement. »⁶⁶⁹. L'expérience poétique des choses est pour le poète aussi bien « appétit » que « nostalgie ». Les choses suscitent « l'aspiration à ce qu'aucune d'elles ne donnent » mais « que toutes sous-entendent »⁶⁷⁰. Le renversement poét(h)ique articule plusieurs versants. La poésie permet d'éprouver que les choses, « et la vie à travers elle », ont « un prolongement » au-delà d'elles-mêmes⁶⁷¹. Mais, ce faisant, elle ne cesse de miroiter un « appel », un « manque »⁶⁷², celui du royaume, celui de l'unité. Dans le même temps qu'elle allège, qu'elle répond à un besoin de réjouissance, la poésie dénonce sa propre vanité si elle prétend accéder à un royaume autre que celui du monde et elle dénonce la vanité des choses qui la réclament pour se charger de sens, pour faire rayonner une intuition de sens. La poésie et la « tâche aveugle du lyrisme⁶⁷³ » se trouvent donc au cœur de ces tensions à jamais irrésolues. Par le biais de l'écriture poétique, l'auteur parvient à orchestrer l'« [h]umble consécration de l'ici dans sa modestie de tous les jours », mais tout en sachant que sa réjouissance des choses tient aux « fausses promesses de l'écriture »⁶⁷⁴. En somme, la poésie engage une tension réversible entre le besoin et le désir de l'« absolu (quoi derrière ce mot ?) », et le « repos du besoin de l'absolu. »⁶⁷⁵.

Afin de prolonger la réflexion sur le revirement poét(h)ique, il s'agira d'abord de préciser à quels manques correspond l'expérience multiforme de l'exil. Étant donné que le poète préserve la « part heureuse⁶⁷⁶ » pour les poèmes, ce sont principalement les notes d'essais qui permettront de définir le revirement opéré dans les textes. S'impose ensuite la nécessité d'expliquer comment la quête poétique prétend renouveler au même cœur du monde l'aspiration au royaume, sans pour autant aviver le sentiment d'exil dans le quotidien. Cette tension a soulevé et soulève encore nombre de questions : Pierre Chappuis viserait-il une forme de transcendance dans l'immanence, comme le suggère Sylviane Dupuis, une « participation transcendante à la saveur incomparable de la vie », selon la formule de Reverdy, ou une resacralisation laïque du monde ? Reste que, s'il s'estime « en tout, pris entre des extrêmes⁶⁷⁷ », le poète parvient parfois⁶⁷⁸ à ouvrir un espace d'ordre poét(h)ique, dans la

⁶⁶⁹ *La Preuve par le vide*, op.cit, « Part aux choses », p. 111.

⁶⁷⁰ *Ibidem*, « L'un, le multiple », p. 49.

⁶⁷¹ *Ibidem*, « La proie pour l'ombre », p. 119.

⁶⁷² *La Rumeur de toutes choses*, op.cit, « Vide, manque », p. 41.

⁶⁷³ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit, p. 141.

⁶⁷⁴ *Muettes émergences, proses*, op.cit, « De près comme de loin », p. 83.

⁶⁷⁵ *La Preuve par le vide*, op.cit, « L'un, le multiple », p. 49.

⁶⁷⁶ *Ibidem*, « Deux parts », p. 72.

⁶⁷⁷ *Le Biais des mots*, op.cit, p. 113.

double présomption d'une ouverture au monde et à la poésie, l'une conduisant vers l'autre, par réflexion croisée. Au cœur de cette mise en tension, toutes choses se dérobent à la dichotomie entre le matériel et le spirituel et entre la vaine insignifiance et l'absolu. S'il est un point où ces contradictions s'oblitérent, c'est lorsque l'expansion translucide de l'étendue affleure en-deçà du chant et de l'écriture poétique même, pour « rest[er] *dans l'air*, respirée, inédite⁶⁷⁹ ». Provisoirement, en ce royaume kaléidoscopique, spéculaire, toutes choses, tous états de choses entrent en relation miroitante, comme si un sentiment de bonheur étal et autotélique⁶⁸⁰ avait rendu vain tout besoin de « justification » du « sentiment d'être »⁶⁸¹.

La démarche de l'ensemble du chapitre s'attache à expliquer comment le trouble du ravissement poétique chappuisien s'éprouve dans la distance aveugle d'un double refus et d'un double désir : celui d'une postulation à l'envol dans le monde, par opposition à une élévation transcendantale coupant le sujet de la matérialité du monde ; et celui du contentement le plus trivial qui enfermerait dans la fugacité de l'instant. Bien qu'aux prises avec de telles tensions intimes et de tels tiraillements poétiques, l'œuvre de Pierre Chappuis n'est pas plus marquée par un dépassement dialectique que par un cheminement initiatique ponctué d'idéaux saillants, d'inflexions et de reniements fondateurs⁶⁸². Sans doute est-ce le décalage entre les « deux parts⁶⁸³ » du travail d'écriture, la part d'allègement dans les poèmes et la part du doute dans les notes, qui explique cette particularité.

3.1. Le sentiment de l'exil

L'approche phénoménologique de la séparation d'avec le monde, abordée par le prisme de la pensée de R. Barbaras, n'est pas suffisante pour rendre compte de tout ce que recouvre le sentiment d'exil pour un poète qui reprend les termes mêmes (tels, du moins,

⁶⁷⁸ *La Preuve par le vide*, op.cit., « *L'un, le multiple* », p. 49 : à propos de la tension entre « l'absolu » et le « repos du besoin d'absolu », Pierre Chappuis écrit : « dans les meilleurs moments, il m'arrive de ne plus trouver de gêne comme si, s'effaçant d'elle-même, elle n'avait provisoirement plus prise. ».

⁶⁷⁹ *La Preuve par le vide*, op.cit., « *Deux parts* », p. 72.

⁶⁸⁰ *Ibidem*, « *Sagesse* », p. 73.

⁶⁸¹ *Ibidem*, « *Aller l'amble* », p. 135. Dans cette note, le poète aborde par la négative cette quête de la plénitude, notant que le plus souvent, « le sentiment d'être au monde » ne parvient pas à « trouver en lui-même sa propre justification ».

⁶⁸² La cohérence de l'œuvre de P. Jaccottet a été mise en évidence par la critique, mais si on la compare à l'œuvre de Pierre Chappuis, la continuation paraît plus forte encore parce que nul élan vers l'idéal (la quête de l'origine, de l'âge d'or), nulle expérience d'un dépassement (intervenant chez P. Jaccottet après les livres *Leçons* (1969) et *Chants d'en bas* en 1974), et nulle contestation interne majeure (pensons à la réflexion de P. Jaccottet sur l'image) ne dessinent le parcours de l'auteur. Notons toutefois que la définition même de notre corpus a consisté à exclure le recueil de deuil intitulé *Ma femme, ô mon tombeau*. Moutier : Max Robert, 1969.

⁶⁸³ *La Preuve par le vide*, op.cit., p. 72.

qu'ils ont été souvent traduits⁶⁸⁴) de l'interrogation d'Hölderlin, « *Pourquoi des poètes en temps de manque ?*⁶⁸⁵ ». C'est pour cette raison que les notions camusiennes méritent d'être explorées. Les analyses qui suivent ne seront pas véritablement comparatives, même si certains parallèles entre les auteurs (Pierre Chappuis, Camus, ou d'autres encore) sont nécessaires et fructueux. Ceux-ci permettent de comprendre comment le poète s'inscrit dans des préoccupations poétiques contemporaines. Par ailleurs, ce qui est singulier dans l'approche chappuisienne, ce sont les tensions et les écarts, entre les préoccupations poétiques d'une part, entre des postulats intéressant l'humaine condition, et des soucis plus communs touchant aux aléas de la vie ordinaire et du travail d'écriture d'autre part. Le poète refuse de hiérarchiser ces observations, ces réflexions.

Il nous importe, dans un premier temps, de montrer à quel point le sentiment d'exil se trame d'héritages littéraires et culturels divers, tandis que les poèmes n'y font pas référence, et se rapportent peu aux événements socio-historiques. Ensuite, seront mises en regard les préoccupations en « rapport étroit avec le déroulement d'un vécu quotidien⁶⁸⁶ » tandis que les poèmes se tournent vers l'effacement de soi et vers l'allègement. Un autre décalage encore est saisissant, il touche à ce « désespérant besoin de plénitude, qui spécifie l'homme » et qui, toujours selon Reverdy, « fait en somme de l'âme un manque, un vide que rien de palpable et de définissable au monde n'est à même de combler.⁶⁸⁷ ». L'instabilité qui, pour le poète neuchâtelois caractérise la quête de la plénitude, est présentée de manière paradoxale comme relevant à la fois du tragique (comparablement au sentiment tragique de la plénitude chez Camus) et de la nécessité poétique. L'ensemble de ces réflexions entre en tension avec le suspens tranquille marquant nombre de poèmes, ce qui laisse percevoir les profondeurs souterraines dont procède le revirement poét(h)ique.

3.1.1. Un monde « désert, désaccordé⁶⁸⁸ »

L'exil auquel répond la poétique de Pierre Chappuis a trait au fait religieux, mais de manière atypique nous semble-t-il. Dans les notes, l'auteur affirme avoir perdu la foi⁶⁸⁹ et il

⁶⁸⁴ Nous reportons le lecteur à l'article « *Wozu Dichter* » de Jean-Luc Nancy qui s'est penché sur les traductions de la formule d'Hölderlin dans Bonneville-Humann, Béatrice (dir.), Humann, Yves (dir.), *L'inquiétude de l'esprit ou Pourquoi la poésie en temps de crise ?* Nantes : Éditions nouvelles Cécile Defaut, DL 2014, pp. 23-32.

⁶⁸⁵ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « *Pourquoi des poètes en temps de manque ?* », p. 69.

⁶⁸⁶ Sur la quatrième de couverture de *La Rumeur de toutes choses* (Paris : José Corti, 2007), Pierre Chappuis insiste ; « elles n'entretiennent pas moins, en permanence, un rapport étroit avec le déroulement d'un vécu quotidien. ».

⁶⁸⁷ Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II*, op. cit., « Le livre de mon bord », p. 671.

⁶⁸⁸ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, op.cit., p. 35.

⁶⁸⁹ Par exemple, dans l'essai « *La relation aux choses* », dans *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., p. 54.

apparaît que ce fait influe sur le besoin de poésie selon des orientations distinctes. Si la poésie s'en trouve affectée, c'est d'abord qu'elle se trouve « privée de justification divine⁶⁹⁰ », privée de son rapport à l'hymne, ce qui, corollairement, expliquerait pourquoi les poètes seraient privés de l'attention du plus grand nombre⁶⁹¹. La figure du poète marginalisée ressurgit. La réflexion de l'auteur touche aussi au déclin des « valeurs morales » ou à la frénésie consommatrice des contemporains⁶⁹². Mais, le plus notable à nos yeux, c'est la valorisation des notions de Passion⁶⁹³, d'exaltation et d'enthousiasme, avec lesquelles s'écrivait et se lisait la poésie : « La voix ne porte ou n'emporte plus », regrette le poète qui, par préterition, envisage tout de même avec « nostalgie » d'autres temps, d'autres mœurs⁶⁹⁴. Or, ce dernier point doit être mis en relation avec un revirement poétique tourné vers l'ardeur et la ferveur de l'allant dans le monde, et ce dans les essais comme dans les poèmes. La frénésie avec laquelle le poète se projette dans le monde, comme l'eau se fracasse sur les pierres, entre en résonance avec ce que L. Gaspar désigne comme cette « foi musculaire dans l'âme, d'aller.⁶⁹⁵ ». En l'absence même de pensée relative à une quelconque présence divine, l'enivrement « jubilatoire » du locuteur textuel⁶⁹⁶ gagne sans doute à être compris comme le « besoin », comme l'exigence poét(h)ique d'aviver en soi une animation, un souffle dont l'acuité extrême doit être conciliable avec une énergie, une « "force égale qui persiste" » (P. Chappuis cite Balzac)⁶⁹⁷. De fait, dans l'essai « *Habiter en poète*⁶⁹⁸ », le poète suppose que la poésie rejoint le désir d'entretenir ce que l'« on a pu appeler *feu sacré*, dont nous avons le soin, transmis par on ne sait quand ni par qui ». Parallèlement, dans la note portant pour titre le nom de « *Novalis*⁶⁹⁹ », l'essayiste choisit de citer Klingsohr⁷⁰⁰, le maître de poésie du héros Henri d'Ofterdingen. Klingsohr loue « la fraîche et vivifiante chaleur d'une âme poétique » baignée dans la « sérénité », par opposition à celle soumise à l'inquiétude et à la

⁶⁹⁰ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 35.

⁶⁹¹ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « *Le champion de jeûne* », p. 60.

⁶⁹² *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *Pourquoi des poètes en temps de manque ?* », p. 69.

⁶⁹³ *Ibidem*, *La relation aux choses* », p. 55.

⁶⁹⁴ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « *Le champion de jeûne* », p. 60 : « Inutile de nous tourner avec nostalgie vers d'autres formes de poésie liées à d'autres types de sociétés où "*la voix pouvait tuer*", où il arrivait de "*mourir de poésie*". »

⁶⁹⁵ Gaspar, Lorand. *Approche de la parole*, *op. cit.*, p. 90.

⁶⁹⁶ Et que remarque Sylviane Dupuis dans *Le Lyrisme de la réalité*, *op. cit.*, p. 44.

⁶⁹⁷ Dans « *Une ferveur sereine* » (*La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 124), le poète reprend l'opposition développée par Balzac au tout début de *La Recherche de l'absolu* (1834) entre la « force égale » et la « force anormale qui déborde ».

⁶⁹⁸ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 63.

⁶⁹⁹ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 78.

⁷⁰⁰ La citation est présente dans *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « *Novalis* », p. 78 ainsi que dans *Le Lyrisme de la réalité*, *op.cit.*, p. 46. Le personnage est à la fois un magicien des légendes arthuriennes et un personnage de la mythologie allemande. Dans *Henri d'Ofterdingen* (publié en 1802), Klingsohr fait le procès d'un romantisme avili.

« superstition ». Au-delà de la croyance divine, l'auteur neuchâtelois serait donc lointainement empreint de l'idée d'une sorte de courant galvanique grâce auquel le poète communiquerait à son insu avec la nature⁷⁰¹. Ceci expliquerait aussi le « Besoin de reconnaître une origine commune à tous les arts⁷⁰² » éprouvé par Pierre Chappuis.

Mais encore, pour le poète, le sentiment d'exil déborde la question de la croyance divine. Il résulte de la nostalgie d'une sorte d'âge d'or, d'une concorde originelle perdue⁷⁰³. Qu'ils aient ou non la foi, les hommes ont perdu l'« unité » et le bonheur, « souffrant » les uns comme les autres « d'une même plaie », note l'auteur dans « *La foi et le doute*⁷⁰⁴ ». Le besoin de poésie procède d'un désir de faire contrepoint à cet état, mais le poète ne prétend pas pour autant que la poésie puisse remédier au sentiment d'exil. Quant aux poèmes, ils n'évoquent ni cette nostalgie, ni la souffrance des hommes et, par ailleurs, les drames socio-historiques n'apparaissent qu'à la faveur d'une décontextualisation dans quelques poèmes déjà rencontrés, « *Champ de maïs*⁷⁰⁵ » ou « *Torrent, cette foule*⁷⁰⁶ ». En somme, l'ouverture à un bonheur poétique pouvant impliquer émotionnellement le lecteur n'est pas illusoire, seulement, elle est précaire et modeste⁷⁰⁷. L'approche n'est pas absolument distincte de la précarité que J. Thélot⁷⁰⁸ rapporte au travail de P. Jaccottet, si ce n'est que le poète neuchâtelois ne nourrit pas directement ses poèmes de « la nostalgie de l'hymne ». Les poèmes chappuisiens ne comportent guère de références au divin ou au sacré⁷⁰⁹. En revanche, pour l'un et l'autre poètes, le renversement poétique relève d'une même espérance : dans l'attention portée aux choses les plus fragiles « sera donné le plus nécessaire⁷¹⁰ ». Le retrait

⁷⁰¹ Noël, Léon, « La philosophie romantique », in *Revue néo-scholastique de philosophie*, 29^e année, Deuxième série, n° 16, 1927, pp. 377-392. L'auteur évoque notamment l'influence des découvertes des sciences naturelles touchant à l'électricité et au magnétisme sur la pensée de Novalis (pp. 385-386).

⁷⁰² *La Rumeur de toutes choses*, op.cit, « Point de fuite », p. 55.

⁷⁰³ Dans la note « Origine » (*La Preuve par le vide*, op.cit, p. 99), Pierre Chappuis évoque le fait d'être parfois polarisé par cette idée d'une origine « Perdue, mythique, fictive, rien d'autre qu'un point de fuite. ».

⁷⁰⁴ *La Preuve par le vide*, op.cit, p. 115.

⁷⁰⁵ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps*, op.cit, pp. 143-150. Le poème a été commenté en seconde partie dans le passage intitulé *Une autre voix subjacente, anonyme et immémoriale* (2.1.1.3. Dynamiques énonciatives polyphoniques : pour une approche polyphonique du sujet lyrique).

⁷⁰⁶ *Dans la lumière sourde de ce jardin*, op.cit, pp. 31-33.

⁷⁰⁷ Dans la note « Pouvoir de la poésie » (*Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit, p. 35), Pierre Chappuis articule l'absence de « justification divine » à la difficulté (accrue depuis Auschwitz) et à la nécessité pour la poésie de proposer des « trouées », des « échappées, par où, si brève soit la levée de nos soucis, éprouver favorablement notre présence au monde par la grâce d'œuvres apaisées, sereines. ».

⁷⁰⁸ Dans *La Poésie précaire* (Paris : Presses Universitaires de France, coll. Perspectives littéraires, 1997, pp. 126-127) Jérôme Thélot se rapporte notamment à *Cristal et Fumée* et *Éléments d'un songe* de P. Jaccottet afin d'expliquer que la poésie du poète se nourrit de la nostalgie de l'hymne et repasse par l'évocation de la disparition des dieux.

⁷⁰⁹ L'œuvre de Pierre Chappuis ne semble pas « constamment sous le choc de la disparition des dieux » ; il ne nous semble pas possible de considérer qu'elle serait une « espèce de prière », comme J. Thélot propose de le dire de la poésie de P. Jaccottet (Thélot, Jérôme, *La Poésie précaire*, op. cit., p. 130).

⁷¹⁰ Thélot, Jérôme, *La Poésie précaire*, op. cit., p. 129.

des dieux impose au poète la résistance au non-sens, mais son allègement restera nécessairement en deçà du chant. Aussi, le renversement poétique est-il à comprendre comme une respiration poét(h)ique, ou, en d'autres termes encore, comme une « inspiration négative », une « aspiration (sans trop forcer sur les mots [commente l'essayiste]) peut-être sans répondant »⁷¹¹.

Résultant de la disparition des dieux et du rêve d'une origine perdue, c'est la nostalgie de l'Un qui oriente la relation que P. Chappuis entretient avec le monde. À plusieurs reprises, le poète exprime la nostalgie d'un tout et le désir d'unité. Outre l'interrogation « L'unité est-elle de ce monde ? » (dans la note « *La foi et le doute*⁷¹²»), c'est la citation de Jean Laude (*Le Mur bleu*) qui constitue l'intégralité de la note « *Vide d'air*⁷¹³», qu'il nous faut présentement mentionner : « *Il n'y a rien au-delà de l'apparence tangible et cependant, nous prenons conscience d'être scellés à la mystérieuse unité de l'Univers [...]* ». Pour Pierre Chappuis, la poésie est « promesse seulement » de la « réparation » de ce qu'il n'est « rien de ce que nous désirions plein, sans faille et qui ne soit divisé, multiple, épars. »⁷¹⁴. Pour comprendre cette tension entre « *L'un, le multiple* », le rapprochement avec Camus est éclairant et l'article d'Olivier Salazar-Ferrer, « *Albert Camus entre immédiateté et Histoire*⁷¹⁵», nous en apporte les principales clés. Camus aborde la question de l'unité, par référence et par différence avec le philosophe de l'Un, Plotin⁷¹⁶ : le royaume est pour Camus une réjouissance, une extase amoureuse, sensuelle, et esthétique une « patrie de l'âme », « reçue sur le mode de l'unité plotinienne » et qui naît de la violence inhumaine du silence divin⁷¹⁷. Le bonheur du royaume camusien surgit « de l'absence d'espoir⁷¹⁸», tandis que pour Pierre Chappuis il procède, par un renversement comparable, du « *désespoir d'une réponse refusée*⁷¹⁹», du défaut « d'espoir en un salut⁷²⁰ ». Ce bonheur relève, pour Camus, d'un « exercice de la passion » (passion passive, pathique, pour retrouver la perspective de H. Maldiney), d'une « résonance commune

⁷¹¹ *La Preuve par le vide*, op.cit., « *Inspiration négative* », p. 137.

⁷¹² *La Preuve par le vide*, op.cit., p. 115.

⁷¹³ *Ibidem*, pp. 100-101.

⁷¹⁴ *Le Biaï des mots*, op.cit., p. 113.

⁷¹⁵ Salazar-Ferrer, Olivier, « *Albert Camus entre immédiateté et Histoire* », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 94, 2017, pp. 175-187.

⁷¹⁶ L'essai « *Entre Plotin et Saint Augustin* » est écrit dans le prolongement d'un travail d'étude intitulé « *Métaphysique chrétienne et Néoplatonisme* » (1936) et est publié dans l'ouvrage suivant : Camus, Albert, *Essais*. Édition de Louis Faucon et Roger Quilliot. Introduction de Roger Quilliot. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 183, 1965.

⁷¹⁷ Salazar-Ferrer, Olivier, « *Albert Camus entre immédiateté et Histoire* », in *Cahiers de la Méditerranée*, n° 94, 2017, pp. 175-187.

⁷¹⁸ Camus, Albert, *Noces suivi de L'été*, op. cit., « *Le désert* », p. 68.

⁷¹⁹ *La Preuve par le vide*, op.cit., « *Vide* », p. 96. Pierre Chappuis cité ici Edmond Jabès.

⁷²⁰ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « *Le grand écart* », p. 73.

à la terre et à l'homme »⁷²¹, d'une « ardeur⁷²² » nécessitant l'« oubli de soi-même⁷²³ ». Or, pour le poète, la « *Passion* » est un point important au regard de « la destinée de l'homme »⁷²⁴ et le dessaisissement de soi joue un rôle majeur dans l'approche du monde⁷²⁵. Enfin, il existe, chez Camus comme chez le poète, une idée de régénération du cœur dans l'amour des choses du monde, que le philosophe exprime lui aussi de manière érotisée⁷²⁶, reprenant de Plotin les métaphores du baiser et de l'étreinte⁷²⁷. Quand A. Camus se lave de l'empreinte sensuelle de la terre dans l'eau⁷²⁸, le poète fait état, dans la note intitulée « *Ablutions* », de son désir de « Toujours se laver de tout, de se perdre, se retrouver au gré [...] de *micro-extases* ». Enfin, l'accès au royaume de la jouissance n'implique nulle possession, la plénitude relevant d'un accomplissement, et tenant d'un exercice de non-appropriation : il s'agit, pour le poète comme pour Camus, de « Consentir au monde et [d']en jouir – mais seulement dans le dénuement⁷²⁹ ».

C'est en s'engageant pleinement à l'amour des choses que Pierre Chappuis parvient à se suspendre dans l'indécidable réversibilité entre l'« absolu » et le « repos du besoin de l'absolu⁷³⁰ », entre l'exil et le royaume, car comme le remarque O. Salazar-Ferrer à propos de Camus, l'amour impose un « impératif catégorique d'immanence⁷³¹ », de finitude. Ce principe, le poète l'exprime à plusieurs reprises, valorisant la finitude qui fait naître « le sentiment d'infini »⁷³². Le miroitement entre l'envers et l'endroit, entre l'« [a]vers » et le « revers »⁷³³, entre la tension vers l'absolu et son oblitération, tient à ce que, plongée dans l'amour des choses, « l'intelligence, fait son repas de néant⁷³⁴ » (Camus). Pour cette raison notamment, le

⁷²¹ Camus, Albert, *Noces suivi de L'été*, op. cit., « *Le désert* », p. 56. Olivier Salazar-Ferrer cite quant à lui cette assertion de Camus dans « *Le vent à Djémila* » : « Être entier dans cette passion passive et le reste ne m'appartient plus » de Camus (« *Albert Camus entre immédiateté et Histoire* », op. cit.).

⁷²² Camus, Albert, *Noces suivi de L'été*, op. cit., « *Le désert* », p. 56.

⁷²³ *Ibidem*, Camus, p. 59.

⁷²⁴ *La Rumeur de toutes choses*, op. cit., « *La relation aux choses* », p. 55.

⁷²⁵ Cf. *supra*, Le dessaisissement extatique, p. 661 *sqq.*

⁷²⁶ Cf. *supra*, Une relation aux choses érotisée, p. 813 *sqq.*

⁷²⁷ Selon Olivier Salazar-Ferrer, « *Albert Camus entre immédiateté et Histoire* », *Ibidem*.

⁷²⁸ Camus, Albert, *Noces suivi de L'été*, op. cit., « *Noces à Tipasa* », p. 15.

⁷²⁹ Camus, Albert, *Œuvres complètes*. Tome II, 1944-1948. Édition publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, « *Carnets 1945-1948* », le 8 septembre 1937, p. 833.

⁷³⁰ *La Preuve par le vide*, op. cit., p. 49.

⁷³¹ Salazar-Ferrer, Olivier, « *Albert Camus entre immédiateté et Histoire* », in *Cahiers de la Méditerranée*, n° 94, 2017, pp. 175-187. L'auteur explique : « On n'aime pas au futur ».

⁷³² La citation provient du livre *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op. cit., p. 150, mais la même idée présente dès *La Preuve par le vide*, op. cit., p. 22 (« L'infini dans le fini, non au-delà. Désespoir d'en sortir ? bonheur aussi [...] »).

⁷³³ Pour reprendre le titre d'un essai de *La Preuve par le vide*, op. cit., « *Avers et revers* », p. 89.

⁷³⁴ Camus, Albert, *Noces suivi de L'été*, op. cit., « *Le désert* », p. 59.

ravissement adosse le vide et la plénitude et, explique par ailleurs le poète, la « réflexion métaphysique restera toujours extérieure » à l'expérience poétique du royaume⁷³⁵.

3.1.2. Les préoccupations quotidiennes

Les préoccupations liées au « déroulement d'un vécu quotidien⁷³⁶ » intéressent très concrètement le revirement poét(h)ique. En recensant les aspects ordinaires du sentiment d'exil, il nous sera possible ensuite d'expliquer précisément comment l'exercice poét(h)ique prétend contrevenir à cette pesanteur qui est notre lot commun.

La plus simple des préoccupations poétiques a trait à la pesanteur qui, physiquement aussi bien que moralement, tendrait à enfermer le sujet dans une oppressante matérialité. Or, par esprit de justesse poétique, par opposition à la « littérature » comme « souci d'esthétisme » ou bien comme volonté de « convaincre »⁷³⁷, l'auteur ne veut pas oblitérer les interactions entre la vie et l'écriture. À la lecture des livres de notes, le lecteur est frappé par le nombre des essais évoquant l'angoisse de la « dégradation⁷³⁸ », de la « dépossession progressive⁷³⁹ ». Ce constat accuse la volonté du poète de confronter une précarité existentielle, vécue de manière tragique et déchirante, à l'élan, à l'allègement dont procèdent les poèmes. C'est à la lecture de ces notes qu'il est possible d'estimer la force du revirement poétique, et conjointement, la force du lyrisme, l'importance des sensations de savouration, d'allègement et de réjouissance dans les recueils. La cohérence et le sens de l'œuvre résident donc dans la pliure qui relie les poèmes et les notes, dans l'entre-deux de « l'exil au quotidien » et du « royaume » poétique⁷⁴⁰. La démarcation spéculaire entre les poèmes et les essais fonctionne de telle manière que les seconds manifestent les efforts et le travail de disponibilité qui ont été nécessaires au renversement poétique, à l'allègement dans les poèmes. En effet, la simplicité de ton, la familiarité de certaines préoccupations, les rares confidences, créent l'illusion de la proximité avec l'auteur et suscitent tout au moins un effet de sincérité. Avec les essais, le poète implique le lecteur dans les coulisses d'une vie d'auteur, pour qui l'écriture constitue aussi un danger d'usure⁷⁴¹ et menace l'ardeur de vivre. Imposant

⁷³⁵ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Réflexion », p. 102.

⁷³⁶ Sur la quatrième de couverture de *La Rumeur de toutes choses*, Pierre Chappuis insiste : « elles n'entretiennent pas moins, en permanence, un rapport étroit avec le déroulement d'un vécu quotidien. »

⁷³⁷ *Ibidem*, « Art et réalité », p. 21.

⁷³⁸ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « Habiter en poète », p. 63.

⁷³⁹ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « Dépossession progressive », p. 62.

⁷⁴⁰ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 113.

⁷⁴¹ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Désert », p. 71 : « La poésie comme "une forme flamboyante de la vie" (Reverdy). Ou bien marasme ? pourrissement intérieur ? ».

un certain retrait⁷⁴², le travail d'écriture fait peser des habitudes ; par ailleurs, le poète doit aussi savoir résister à la pression de produire. Tels sont les principaux dangers à contrer⁷⁴³. La figure du poète inspiré est déconstruite : celui qui écrit n'est pas original, il se débat, nourrissant lui aussi le désir de n'être pas englouti dans le quotidien. Une exhortation résonne familièrement, elle est exigeante et modeste à la fois : « *Aime assez ce que tu aimes*⁷⁴⁴ ». Comme tout un chacun, l'auteur craint le repli sur soi, l'indifférence⁷⁴⁵, l'exil en un mot qui le séparerait des « autres » et de lui-même⁷⁴⁶. Son combat est quotidien, c'est une lutte pied à pied sur le « terrain » du vieillissement, pour préserver la fraîcheur des sentiments⁷⁴⁷. En somme, si le poète connaît l'exil, ce n'est pas du tout celui d'une tour d'ivoire. Parallèlement, les notes insistent sur le fait que l'écriture « ne sauve de rien que sur le moment⁷⁴⁸ » : si le poète est homme, et que « rien de ce qui est humain » ne lui est « étranger » (Térence⁷⁴⁹), si l'écriture n'est pas en elle-même un salut, l'auteur est cependant animé par l'idée que le « courant de vie » qui est le sien continuera de « passer » chez le lecteur⁷⁵⁰. Entre les deux versants que sont les poèmes et les proses d'un côté et les notes et les articles critiques de l'autre, se déploie une poétique qui ne renonce ni au quotidien, ni à la tension vers le royaume, et qui ne se résume ni à l'une, ni à l'autre postulation. Avers et revers du travail poétique, les notes et les textes réfléchissent, par petites touches et de manière prismatique, à ce que la vie peut ressaisir de ce désir poétique de surmonter l'exil, et réciproquement, à la manière dont la poésie peut rendre vivable l'exil quotidien, – sauf lorsque le doute emporte tout :

Petites tracasseries et passion dévastatrice se correspondraient-elles comme l'avvers et le revers d'une seule et même réalité ? Artifice, d'un côté, pour se croire des ailes ; de l'autre, dénigrement, méfiance à l'égard de toute élévation pour patauger dans la boue tout à son aise.⁷⁵¹

À la double orientation du sentiment d'exil et du désir de royaume, au dédoublement du travail poétique entre notes et les textes poétiques, répondent encore ces deux polarités poétiques : le refus de la « boue » des choses temporelles, le « souci d'un devoir, d'une

⁷⁴² *La Preuve par le vide*, op.cit., « À l'abri », p. 136.

⁷⁴³ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « Dépossession progressive », p. 62 : « L'écriture, ou le vieillissement (pire, la conjugaison de l'une ou de l'autre) à rendre responsable d'une dépossession progressive ? ».

⁷⁴⁴ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « Vieillesse ; le cal », p. 62.

⁷⁴⁵ *Ibidem*, « Sournoisement », p. 89.

⁷⁴⁶ *Ibidem*, « Vitre dépolie », p. 109.

⁷⁴⁷ *Ibidem*.

⁷⁴⁸ *Ibidem*, « M. L., ce jour d'octobre », p. 137.

⁷⁴⁹ C'est Montaigne que cite Pierre Chappuis dans *Battre le briquet* précédé de *Ligatures* (op.cit., « Devoir de discrétion », p. 18) : « ("Les autres formes l'homme, je le récite...") ».

⁷⁵⁰ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « M. L., ce jour d'octobre », p. 137.

⁷⁵¹ *Ibidem*, « Avers et revers », p. 89.

mission à accomplir »⁷⁵², et le plaisir⁷⁵³ (parfois l'ennui⁷⁵⁴) d'être au monde, d'écrire, et encore la nécessité d'en trouver justification. Aucune de ces tensions ne se recoupe totalement ; en revanche, toutes supposent un même point de fuite, à savoir la hantise de passer à côté de l'« essentiel⁷⁵⁵ ». L'essayiste se dit « tenaillé entre matière et esprit », selon « l'échelle des valeurs » religieuses qui lui ont été inculquées depuis l'enfance⁷⁵⁶ et c'est en toute ambiguïté qu'il fait sienne la formule de Lévinas, « *La vie quotidienne est une préoccupation du salut*. ». En effet, si le philosophe refuse de penser la vie quotidienne comme une « chute », il n'en attribue pas moins un « destin métaphysique » aux hommes⁷⁵⁷, principe qui est étranger aux textes chappuisiens. L'écart entre les essais et l'allègement sensible dans les poèmes est flagrant (même si les tensions s'atténuent quelque peu dans *Battre le briquet*⁷⁵⁸) : dans les œuvres poétiques, les locuteurs textuels paraissent pleinement délivrés de tels conflits de conscience. Ils sont surtout tiraillés par des ambiguïtés ou par des tensions entre verticalité et horizontalité, ou encore entre clôture et ouverture illimitée. Des essais chappuisiens se dégagent deux hypothèses interprétatives complémentaires pour expliquer la tension entre exil et royaume. La première est qu'en prolongeant la savouration des choses du monde, le poème justifierait l'abord sensualiste et matérialiste du monde en lui adossant un élan « *spirituel*⁷⁵⁹ » ; la seconde, faisant la part belle aux contradictions intimes présentées par le poète, consiste à penser que la poésie confondrait indistinctement les deux postulations dans une « indébrouillable réversibilité⁷⁶⁰ ». Les chapitres suivants donneront l'occasion de développer ces premières remarques. Il importe présentement de revenir sur l'arrière plan tragique qui sous-tend l'allant poétique vers la plénitude.

⁷⁵² *Ibidem*, « *Vivre* », p. 121, « Qui, à l'opposé, n'aurait songé qu'à dépenser sa vie généreusement sans souci d'un devoir, d'une mission à accomplir (mais qui sait ? portant la joie autour de lui), se fût-il contenté de se vautrer dans la boue, ne devrait-on pas l'approuver ? ».

⁷⁵³ *Ibidem*, « *Échelle des valeurs* », p. 56. L'essayiste se dit appelé, au moment où il est plongé dans l'étude, vers le « désir de tout laisser de côté pour tirer franchement agrément du monde et de l'instant présent ».

⁷⁵⁴ Dans la note intitulée « *Vivre* » (*La Preuve par le vide*, *op.cit.*, pp. 120-121) l'essayiste regrette des « jours entiers passés (est-ce vivre ?) sans enthousiasme, sans chaleur dans les vaines agitations, le laisser-aller le plus stérile ! ».

⁷⁵⁵ *Ibidem*, « *La rumeur de toutes choses* », p. 58.

⁷⁵⁶ *Ibidem*, « *Échelle des valeurs* », p. 56. Le poète cite l'Évangile selon *Luc*, XI, 42, « *Marie a choisi la bonne part et on ne la lui arrachera pas* ».

⁷⁵⁷ Dans « *La rumeur de toutes choses* » (*Ibidem*, p. 58), Pierre Chappuis cite le livre *Le temps et l'autre* de Lévinas (*op. cit.*, p. 39).

⁷⁵⁸ Quoique l'oscillation entre « L'utile et l'agréable » intervienne encore, mais toute connotation religieuse semble effacée (*Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 112).

⁷⁵⁹ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *La relation au monde* », p. 58 : « Comme si, en premier et dernier lieu, le *spirituel* était seul digne de notre seule visée ? »

⁷⁶⁰ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *Échelle des valeurs* », p. 56. L'auteur renvoie à Velasquez, qui, dans le tableau *Le Christ chez Marthe*, maintiendrait un rapport d'« indébrouillable réversibilité » entre le sacré et le profane.

3.1.3. Labilité tragique de la plénitude

Dans les poèmes en vers brefs, la concision elliptique des phrases, l'élision des pronoms de la première personne ainsi que la diffraction pathique ont pour effet, soit de susciter l'idée d'une réjouissance de toutes choses dont participe le locuteur, soit de suspendre dans l'indétermination l'affect du locuteur. Autrement dit, les poèmes sont souvent marqués par la réjouissance, même si elle est fugitive, par l'impression d'un apaisement, ou encore par celle d'un « sentiment du *neutre*⁷⁶¹ ». La lecture des notes inscrit leur légèreté au revers d'une inquiétude première. Dans l'approche de Pierre Chappuis, il est possible de reconnaître une empreinte tragique religieuse : la plénitude s'apparenterait à un « véritable fruit défendu⁷⁶² ». Plus fondamentalement encore, transparaissent d'autres affinités, aussi bien avec le sentiment tragique de la plénitude de Camus⁷⁶³ qu'avec la pensée reverdyenne. En effet, pour ce dernier, la poésie répond à ce « désespérant besoin de plénitude, qui spécifie l'homme » et qui « fait en somme de l'âme un manque, un vide que rien de palpable et de définissable au monde n'est à même de combler. »⁷⁶⁴.

Notons d'emblée qu'il existe dans l'œuvre du poète neuchâtelois, deux autres traits saillants. L'exil correspond d'abord à la chute de l'enfant dans la vie quotidienne des adultes. La « *Plénitude*⁷⁶⁵ » caractérise l'âge enfantin parce que celui-ci n'accorderait que peu de poids à la différence entre réalité et irréalité et parce qu'il ne vivrait pas de manière tragique la perte de l'instant. La plénitude enfantine est fantasmée, dans le jeu des réminiscences et de la nostalgie du royaume. Elle est par exemple marquée du sceau d'une déchirure inassignable dans les poèmes. Il peut être question d'une première « lézarde » inoculant « irrémédiablement » « la lèpre de la solitude »⁷⁶⁶ ; ou bien l'enfant s'élance vers sa destinée, mais sans jamais avoir « chance d'aboutir »⁷⁶⁷. L'exil recouvre encore une chute dans le temps : baigné dans la plénitude du royaume, l'enfant « ne rentre pas, ne rentrera pas dans la durée pour nous rejoindre⁷⁶⁸ », et pourtant... Par ailleurs, le royaume engage la rêverie, le

⁷⁶¹ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « Grisaille », p. 48.

⁷⁶² *Muettes émergences, proses*, op.cit., « Un ciel sans parfums », p. 217.

⁷⁶³ Mattéi, Jean-François, conférence en ligne : « Camus et Heidegger, les noces avec le monde », Colloque Albert Camus, E.N.S., 29 mars 2007 (http://archives.diffusion.ens.fr/data/video-mp4/2007_03mattei.mp4).

⁷⁶⁴ Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II*, op. cit., « Le livre de mon bord », p. 601.

⁷⁶⁵ *La Preuve par le vide*, op.cit., p. 38.

⁷⁶⁶ *Le Noir de l'été*, op.cit., « Naissance de l'ennui », p. 15.

⁷⁶⁷ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps*, op.cit., « Une ombre, un soleil négatif... », pp. 27-29.

⁷⁶⁸ *Muettes émergences, proses*, op.cit., « Petites baies bien dodues, bien rondes », p. 217.

pressentiment d'immortalité, le poète romand se reporte par exemple à ce passage d'*Aurélia* de Nerval⁷⁶⁹ –

Cela est donc vrai ! disais-je avec ravissement, nous sommes immortels et nous conservons ici les images du monde que nous avons habité. Quel bonheur de songer que tout ce que nous avons aimé existera toujours autour de nous !...

Il se projette dans un royaume indistinct où viendraient se retrouver, dans l'affectueuse et limpide concorde d'un bruissement de voix, l'ensemble de « ceux qui [lui] furent chers »⁷⁷⁰. Alors, l'exil de la solitude prend fin dans un enveloppement, un ondoisement où tous les êtres chers se retrouvent, délivrés du poids de la condition humaine, « relevés du *métier de vivre* ». Loin de se présenter comme un repli dans le souvenir, ou de supposer un véritable « partage »⁷⁷¹, ce royaume est un embrassement fraternel délié du temps. En lui-même, il est l'intuition nostalgique d'un autre royaume, tout aussi inaccessible et proprement mythique : celui d'une « humanité primitive »⁷⁷². Entre l'abandon à la rêverie et la distance lucide, le royaume de bonheur est celui d'un glissement, d'un transport heureux, labile et kaléidoscopique, jusqu'à ce que la présomption d'une plénitude si proche se brise.

Le bonheur, la réjouissance au cœur des choses sont d'une certaine manière indissociables du tragique, pour A. Camus comme pour P. Chappuis, parce que perpétuellement menacés par l'étrangeté et l'indifférence du monde⁷⁷³, et toujours soumis à la perte⁷⁷⁴ et au tiraillement de la conscience, entre le « désir de durée » et le « destin de mort » (Camus). De fait, la labilité de ce royaume, perdu au moment même où l'auteur y accède, fait l'objet de plusieurs notes : la réjouissance est tantôt empreinte d'une « douleur secrète », tantôt liée à l'angoisse de la perte⁷⁷⁵, à la hantise de l'illusoire, de la mort ou du néant⁷⁷⁶. Parallèlement, le « [p]aradis » est marqué par une étrange inaccessibilité dont les motifs métaphoriques sont l'« écran », le « gouffre » ou « l'obscurité »⁷⁷⁷. À l'extrême, l'ambiguïté

⁷⁶⁹ Dans *Muettes émergences, proses. Ibidem*, « *Promesse et transparence* », p. 208, l'auteur cite la première partie, Chapitre IV d'*Aurélia*.

⁷⁷⁰ *Ibidem*, p. 208.

⁷⁷¹ *Ibidem*, p. 209.

⁷⁷² *Ibidem*, p. 209.

⁷⁷³ Mattéi, Jean-François, conférence en ligne : « *Camus et Heidegger, les noces avec le monde* », *Colloque Albert Camus*, E.N.S., 29 mars 2007 (http://archives.diffusion.ens.fr/data/video-mp4/2007_03mattei.mp4).

⁷⁷⁴ Camus, Albert, *Noces suivi de L'été*. Paris : Gallimard, Folio, 1959, « *Le désert* », p. 65. La dimension ontologique de Camus est à entendre en une acception plus immédiate dans l'œuvre de Pierre Chappuis, à l'aune de la labilité. Dans « *Le désert* » (*Ibidem*, p. 59), Camus note aussi que s'« accrocher » à la beauté du monde équivaut à « s'agrippe[r] au seul bonheur attendu, qui doit nous enchanter, mais périr à la fois ».

⁷⁷⁵ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « *Conscience poétique* », p. 104 : « Déjà, au vrai, brûle en moi une douleur secrète, d'avoir à ne pas perdre ce qui m'est donné (voilà qui est chose faite) ».

⁷⁷⁶ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Le parfum de l'été* », p. 155.

⁷⁷⁷ *La Preuve par le vide, op.cit.*, p. 101.

est telle que la plénitude est vécue « indistinctement » comme un « manque »⁷⁷⁸ ou comme un sentiment d'« incomplétude »⁷⁷⁹.

Insistons, pour clore ce passage, sur d'autres paradoxes relevant de l'idée que le royaume gagne à n'être qu'une postulation pleinement inaccessible. Tout en aspirant à la tranquillité de la plénitude, l'auteur affirme l'heureuse nécessité de l'« impatience » aussi bien que celle de l'« insatisfaction »⁷⁸⁰. Ces tensions ne sont pas recherchées pour elles-mêmes, mais pour le mouvement de désir qu'elles induisent. En outre, le poète se trouve confronté⁷⁸¹ à un autre paradoxe : le « bonheur » vers lequel il tend spontanément ressortit à la « suffisance » de la plénitude ainsi qu'au sentiment d'un bonheur de pure fluidité de la conscience. Cette fluidité est rapportée au quiétisme de J.-J. Rousseau écrivant, dans la cinquième promenade, « *On se suffit à soi-même comme Dieu*⁷⁸² », et également à la méditation du moine japonais Kamo no Chômei⁷⁸³. De fait, précise le poète, s'il était atteint, ce royaume « exclurait l'écriture ». Ainsi ressurgit, dans une perspective bien différente, l'idée de J.-M. Maulpoix posant que la poésie veut se tenir « si près de la vie », qu'elle « n'aspire au fond qu'à s'effacer toute devant elle.⁷⁸⁴ ».

3.2. L'aspiration au royaume : l'espace de la quête poétique

Le titre vise à rappeler l'ambivalence dans laquelle Pierre Chappuis entend bien maintenir son travail poétique : l'aspiration au royaume relève d'une « inspiration

⁷⁷⁸ *Ibidem*, « *Hallucinogènes* », p. 77. L'émotion musicale est par ailleurs présentée comme étant capable de toucher à la fois selon le mode du manque et de la plénitude (*La Rumeur de toutes choses. Ibidem*, p. 148).

⁷⁷⁹ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Ici, ailleurs* », p. 20 : « Plénitude est incomplétude. L'envers de la sagesse. ».

⁷⁸⁰ *La Preuve par le vide. Ibidem*, « *Du pour au contre* », p. 139.

⁷⁸¹ Nos remarques se fondent sur la note intitulée « *Sagesse* » dans *La Preuve par le vide, op.cit.*, p. 73.

⁷⁸² Dans la Cinquième rêverie du livre *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Jean-Jacques Rousseau écrit : « De quoi jouit-on dans une pareille situation ? De rien d'extérieur à soi, de rien sinon de soi-même et de sa propre existence, tant que cet état dure on se suffit à soi-même comme Dieu. Le sentiment de l'existence dépouillé de toute autre affection est par lui-même un sentiment précieux de contentement et de paix, qui suffirait seul pour rendre cette existence chère et douce à qui saurait écarter de soi toutes les impressions sensuelles et terrestres qui viennent sans cesse nous en distraire et en troubler ici-bas la douceur. ».

⁷⁸³ L'ouvrage de Kamo no Chomei, *Notes de ma cabane de moine* (1212) est dernièrement publié aux éditions Le Bruit du temps (2010). Il est traduit du japonais et annoté par le Révérend Père Sauveur Candau et accompagné d'une postface de Jacqueline Pigeot. L'auteur est un moine, musicien et poète japonais. Dans ces notes, l'auteur évoque l'impermanence et la précarité des choses. Il se « décrit lui-même détaché des choses de ce monde, mais son attachement à la solitude est en soi un obstacle à sa libération. Devant pareille contradiction, il avoue ne pas avoir de réponse autre que de « faire mouvoir sa langue pour trouver une échappatoire dans la récitation de deux ou trois prières ». (Selon Souyri, Pierre-François « Kamo no Chômei, *Notes de ma cabane de moine* », *Cipango* [En ligne], n°18, 2011, <http://journals.openedition.org/cipango/1605>).

⁷⁸⁴ Citation relevée dans l'introduction générale de la troisième partie et extraite de l'essai suivant : Maulpoix, Jean-Michel, *Pour un lyrisme critique*. Paris : José Corti, En lisant en écrivain, 2009, p. 41.

négative⁷⁸⁵ ». Précisément, dans les recueils de notes *La Preuve par le vide* et *La Rumeur de toutes choses*, bien plus que dans *Battre le briquet*, le poète recourt à des termes ayant une dimension mystique évidente. Le poète évoque par exemple la question de la « *préoccupation du salut*⁷⁸⁶ », du « *spirituel*⁷⁸⁷ » et se dit « *tenaillé entre matière et esprit*⁷⁸⁸ ». Par ailleurs, les notions d'« *ardeur* » ou de « *ferveur* »⁷⁸⁹ poétiques interrogent un désir poétique qui a été compris comme le pendant précaire d'un « *feu sacré*⁷⁹⁰ » dont l'auteur s'estime être l'un des dépositaires⁷⁹¹. Quant aux « *Ablutions*⁷⁹² » poétiques, elles se rapportent, en termes quasi mystiques, à de « *micro-extases* », bien qu'elles tiennent avant tout du sentiment du monde. Partant, ce chapitre se propose deux objectifs, le premier étant, par le jeu des questions qui jalonnent la réflexion, de rendre compte des inflexions relatives entre les premier et dernier recueils de notes et d'essais ; le second, consiste à tenter de définir positivement cet espace poétique du royaume, espace que Pierre Chappuis présente comme interstitiel.

3.2.1. Un royaume de transcendance dans l'immanence ?

Durant l'entretien mené avec Pierre Chappuis, dans « *Évidence et obscurité*⁷⁹³ », Sylviane Dupuis interroge l'auteur sur la dimension verticale de sa poésie, en insistant notamment sur le motif de la montagne, sur le fait que nombre de poèmes postulent un allègement, voire un mouvement d'emportement vers le ciel, ou encore sur l'articulation réversible entre le fini et l'illimité. Elle postule une transcendance dans l'immanence⁷⁹⁴, selon une double opposition à un idéalisme subjectif et à une transcendance d'ordre religieuse ou métaphysique⁷⁹⁵. Par là même, elle pointe ce qui distingue l'œuvre de Pierre Chappuis d'une

⁷⁸⁵ *La Preuve par le vide*, op.cit., « *Inspiration négative* », p. 137.

⁷⁸⁶ Pierre Chappuis cite E. Lévinas (*Le temps et l'autre*. Paris : Presses Universitaires de France, Collection « *Quadrige* », 2019, p. 39) dans la note intitulée « *La relation au monde* » (*La Rumeur de toutes choses*, op.cit., p. 55).

⁷⁸⁷ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « *La relation au monde* », p. 54.

⁷⁸⁸ Par le biais de cette expression, Pierre Chappuis interroge tout à la fois une postulation humaine (« *c'est notre lot* ») et l'héritage culturel qui le travaille malgré lui, et qui concerne une « *échelle des valeurs* » privilégiant l'« *esprit* » à la « *matière* » (*La Rumeur de toutes choses*. Ibidem, « *Échelle des valeurs* », p. 63).

⁷⁸⁹ Dans *La Preuve par le vide*, le terme de *ferveur* apparaît aux pages 214 et 137. Par ailleurs, une note s'intitule « *Ferveur* » (p. 82), une autre « *Ardeur* » (p. 135). Dans *La Rumeur de toutes choses* (op. cit.), le terme « *ferveur* » intervient aux pages 18, 71 et 91, 121, 122, et celui d'« *ardeur* » à la page 35.

⁷⁹⁰ *La Rumeur de toutes choses*, op. cit., p. 63 et p. 35.

⁷⁹¹ Ibidem, « *Habiter en poète* », p. 63.

⁷⁹² *La Preuve par le vide*, op.cit., « *Ablutions* », pp. 40-41.

⁷⁹³ *Le Lyrisme de la réalité*, op.cit. (nous faisons référence aux pages 43 à 45).

⁷⁹⁴ Si nous recourons à l'expression « *une sorte de* », c'est que S. Dupuis ne semble pas s'inscrire dans une conception phénoménologique, fondée sur cette idée d'une transcendance dans le monde même.

⁷⁹⁵ L'autrice rappelle justement que les poèmes de Pierre Chappuis ne quittent « *jamais* » « *le monde et la matière* », que la poète ne postule jamais « *un au-delà* » ou un « *ailleurs* ».

poésie suisse romande qui, « de Gustave Roud à Anne Perrier et jusqu'à Philippe Jaccottet⁷⁹⁶ », maintient une certaine tension transcendantale. Reste qu'en dépit des notes précédemment relevées⁷⁹⁷, et malgré le vœu affirmé de « triompher » poétiquement du « *matérialisme sordide* »⁷⁹⁸, le poète refuse la dichotomie entre les « orientations matérielle ou spirituelle⁷⁹⁹ », renvoyant à l'esthétique japonaise de la « prégnance des choses », du *mono no aware*, c'est-à-dire de « l'émouvante intimité des choses »⁸⁰⁰. Partant, la réflexion du poète rejoindrait le propos de François Jullien qui conclut son ouvrage *Vivre de paysage*⁸⁰¹ en réarticulant la dualité entre transcendance et immanence : l'expérience du paysage engage une transcendance dans la mesure où le rapport aux choses s'intériorise, s'inscrit dans le « Singulier » d'un *ici* pensé comme contenant, « sur un mode unique », le « tout du monde ». F. Jullien ajoute que caractériser cette expérience en recourant à l'épithète « immanente » consisterait encore à supposer un Ailleurs ou un Au-delà. La tension intervallaire dans laquelle le poète neuchâtelois maintient la relation poétique au monde entre exil et royaume trouve là une possible lecture, que la note suivante semble confirmer :

Ne se confond-elle [la « grâce » qui accueille le poète au réveil] point avec le sentiment que tout se tient et m'appartient – ou que j'appartiens à tout ? Désir d'être partout à la fois, mais (au lieu de vouloir courir çà et là) conscience d'une plénitude éprouvée là où je me trouve (où que ce soit) en cet instant-ci (quel qu'il soit, peut-on dire.)⁸⁰²

Les deux dernières insertions parenthétiques donnent à concevoir cette circulation plénière entre l'intuition, non pas de l'Un transcendantal, mais d'un monde dont la manifestation aurorale fait ressentir à la fois la singularité de l'ici et l'appartenance à un royaume terrestre. Mais alors, comment comprendre les sentiments d'insatisfaction et d'« incomplétude » qui amènent le poète à penser un royaume « loin d'ici » sachant qu'ici est le « seul lieu et seul bien »⁸⁰³ ?

⁷⁹⁶ *Le Lyrisme de la réalité, op.cit.*, p. 44.

⁷⁹⁷ Dans le chapitre précédent et dans le paragraphe d'introduction qui précède.

⁷⁹⁸ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *La relation au monde* », p. 55. La note commence par cette question en partie assertive : « Comme si, en premier et dernier lieu, le spirituel était notre seule visée ? ».

⁷⁹⁹ *Le Lyrisme de la réalité, op.cit.*, p. 44 : « Opposer orientations matérielle ou spirituelle, je ne m'y aventurerais pas. La poésie [...] y est étrangère, plus terre-à-terre (à prendre en bonne part), attachée, je retiens l'expression, à "l'émouvante intimité des choses" ».

⁸⁰⁰ Le japonais Motoori Norinaga (1730-1801) a théorisé le *mono no aware* (auquel Pierre Chappuis fait référence en reprenant la traduction de « l'émouvante intimité des choses », traduction qu'il tient de J. Roubaud, comme il apparaît dans *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, aux pages 12 et 105). Cette pensée s'érige en opposition aux interprétations morales (du confucianisme et du bouddhisme) et privilégie notamment l'amour du détail, l'abnégation, la conscience de la fugacité (Selon le travail de Mori, Kazuya, Ansart, Olivier, « *Motoori Norinaga* », dans *Ebisu*, n° 15, 1997. pp. 107-147. Disponible à l'adresse suivante : <https://doi.org/10.3406/ebisu.1997.969>).

⁸⁰¹ Jullien, François. *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison, op. cit.*, p. 248.

⁸⁰² *La Preuve par le vide, op.cit.*, p. 104.

⁸⁰³ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Ici, ailleurs* », p. 20.

3.2.2. La « resacralisation laïque⁸⁰⁴ » (R. Juarroz) du quotidien ?

Dans les recueils *La Preuve par le vide* et *La Rumeur de toutes choses*, deux notes se font écho et laissent penser au désir profane d'une resacralisation. Dans « *Le vase turquoise* », le poète évoque la manière dont l'art suscite une circulation entre un ici « rajeuni » et un « ailleurs »⁸⁰⁵ et il conclut l'essai par l'interrogation rhétorique suivante : « N'est-ce pas là, au vrai, "le sacré dans la vie quotidienne" ?⁸⁰⁶ ». Dans « *La relation au monde* », ce n'est plus à M. Leiris⁸⁰⁷ que Pierre Chappuis se réfère mais à E. Lévinas, à sa pensée d'une « préoccupation du salut⁸⁰⁸ ».

De la pensée philosophique d'E. Lévinas, Pierre Chappuis nous semble retenir tout à la fois le refus de la dévalorisation des choses simples, le refus de se laisser embourber par le poids de matérialité des choses, la tension entre se sauver et se satisfaire, et enfin le désir d'une manière d'être fondée sur la réjouissance. Reste à expliquer les raisons pour lesquelles le poète se rapporte aux *Notes pour Le sacré dans la vie quotidienne*. Michel Leiris questionne une « impression », un « sentiment du sacré »⁸⁰⁹, déliés du cadre religieux mais non d'une éducation marquée par la religion et touchant les choses qui ont un caractère irréductible et lointain, dont celles de l'enfance⁸¹⁰. À cet égard, l'un des points d'affinité entre les auteurs tient sans doute au fait que M. Leiris envisage le sentiment du sacré comme une expérience d'intimité, d'étrangeté et de dessaisissement : « C'est dans le sacré qu'on est à la fois le plus soi et le plus hors-de-soi⁸¹¹ ». Cet aspect correspond au style d'être de l'auteur ou de ses locuteurs : les choses les plus ordinaires se dérobent, le sujet plonge dans leur intimité pour s'ouvrir à leur étrangeté, aux abords d'un ailleurs qui n'est autre qu'ici⁸¹². L'impression du sacré a trait à la sensation extatique consistant à « s'insérer à nouveau dans le monde⁸¹³ »,

⁸⁰⁴ Marechal, Ilke Angela, « *La vision crée ce qu'elle voit* » (Entretien avec Roberto Juarroz), in *Sciences et imaginaire*. Paris : A. Michel, Bibliothèque Albin Michel. Sciences. Sciences d'aujourd'hui, 1994, pp. 221-228 (« La poésie est la véritable resacralisation laïque du monde. »).

⁸⁰⁵ Dans la note éponyme « *La rumeur de toutes choses* » (*La Rumeur de toutes choses*, op.cit., p. 59), il est aussi question de cet « ailleurs » qui procède de la « conscience une et double, d'un amour immodéré du monde, de toutes choses ? ».

⁸⁰⁶ *La Preuve par le vide*, op.cit, pp. 88-89.

⁸⁰⁷ Leiris, Michel, *L'homme sans honneur. Notes pour Le sacré dans la vie quotidienne*. Édition établie et annotée par Jean Jamin. Paris : Jean Michel Place, Éditeur, 1994, Collection Gradhiva.

⁸⁰⁸ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit, p. 55.

⁸⁰⁹ Leiris, Michel, *Notes pour Le sacré dans la vie quotidienne*, op. cit., p. 30.

⁸¹⁰ Pour l'évocation de l'enfance, cf. *supra*, page 831.

⁸¹¹ Leiris, Michel, *Notes pour Le sacré dans la vie quotidienne*, op. cit., p. 89.

⁸¹² Nous avons déjà évoqué la note « *Ici, ailleurs* » dans *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., p. 20.

⁸¹³ Leiris, Michel, *Notes pour Le sacré dans la vie quotidienne*, op. cit., p. 48.

elle relève avant tout d'un « rapport⁸¹⁴ ». Cette relation sacrée est, pour M. Leiris comme pour le poète neuchâtelois, marquée par l'émotion : le sacré est une « forme vide », un « fluide⁸¹⁵ » qui gagne les choses dans le courant d'une « attitude émotive⁸¹⁶ », amoureuse⁸¹⁷, qui colore le monde. Est-ce à dire alors que Pierre Chappuis pense une mystique de la participation à la réalité ?

3.2.3. Une mystique de la participation ?

L'émotion lyrique qui porte le poète à participer au monde permet de comprendre la référence à M. Leiris, aussi bien que la proximité avec le lyrisme de la réalité de Reverdy, ou avec la pensée de R. Juarroz⁸¹⁸. Pour Reverdy, l'émotion est gage d'une « participation transcendante à la saveur incomparable de la vie⁸¹⁹ » tandis que pour Leiris, l'émotion a ceci de sacré qu'elle est adhésion à « ce qui est extérieur » afin de « [s]e dépasser⁸²⁰ ». Mais ce dépassement ne fait, pour Leiris, que questionner l'idée de transcendance et si la poésie lyrique lui paraît tenir du sacré, c'est en ce qu'elle est « fabrication d'ambiguïté⁸²¹ ». Or, c'est bien d'une certaine ambivalence que se réclame Pierre Chappuis quand il fait référence à une préoccupation du sacré, quand il affirme que la poésie a partie liée avec la transfiguration : « Pauvreté de l'existence si elle n'est pas (comment cela se pourrait-il ?) d'une manière ou d'une autre transfigurée.⁸²² ». Enfin, pour Leiris comme pour le poète neuchâtelois, le sacré intéresse d'abord une relation à la création, et au destinataire. D'une part, l'œuvre n'est sacrée que si elle obéit à une « nécessité intérieure⁸²³ » (P.C.), à une

⁸¹⁴ Pour M. Leiris, l'« état sacré » (*Ibidem*, p. 125) est un rapport : « Plus simplement, le sacré existera, non dans des choses ou des personnes, mais dans le rapport que j'entretiens avec certaines choses ou certaines personnes. » (*Ibidem*, p. 128).

⁸¹⁵ *Ibidem*, p. 128.

⁸¹⁶ *Ibidem*, p. 108.

⁸¹⁷ *Ibidem*, p. 117 : « L'"homme sans honneur" = l'homme sans sacré = l'homme sans amour. »

⁸¹⁸ Pour R. Juarroz, « La poésie est une mystique de la réalité. Le poète cherche par la parole, non pas un moyen de s'exprimer, mais bien de participer à la réalité même » (*Poésie et création : dialogues avec Guillermo Boido*, op. cit., p. 136) et corollairement, « Concevoir une poésie sans transcendance, c'est placer la poésie hors de la réalité, tomber dans l'abstraction. Rien ne peut ne pas aller au-delà de soi même. Ce qui ne se transcende pas et se réduit uniquement à soi, est destiné à périr. La poésie est transcendance à son plus haut niveau, en se projetant de tous côtés, et en faisant que tout, dans sa vision, se projette vers autre chose. » (*Fragments verticaux*. Traduction de Silvia Baron Supervielle. Paris : José Corti, 1993, Fragment vertical 147). La transcendance que conçoit R. Juarroz fait écho aux glissements de la sensation d'une chose à l'autre, mais la simplicité dont se réclame Pierre Chappuis se distingue de cette approche.

⁸¹⁹ Reverdy, Pierre. *Œuvres complètes, tome II*, op. cit., « En Vrac », p. 985.

⁸²⁰ Leiris, Michel, *Notes pour Le sacré dans la vie quotidienne*, op. cit., p. 61 : « Le "sacré", ce sera ce qui m'est hétérogène (transcendant ?), ce qui est extérieur à moi mais à quoi j'adhère pour me dépasser ? ».

⁸²¹ *Ibidem*, p. 148.

⁸²² *La Preuve par le vide*, op. cit., « Cousu de fil blanc », p. 16.

⁸²³ *Ibidem*, « Démenti », p. 107.

« nécessité urgente⁸²⁴ » (M.L.) et que si elle répond au sentiment d'un « devoir⁸²⁵ » (P.C et M.L.). D'autre part, l'œuvre vise à produire chez le lecteur une « sommation⁸²⁶ » correspondante (M.L.). De manière tout à fait comparable, le poète rend compte de la force de l'injonction poétique, en recourant par exemple à l'image d'une « balle perdue » qui, « imprévisiblement », atteint le lecteur « en pleine poitrine »⁸²⁷.

En somme, si elle est liée à la relation au monde chez Pierre Chappuis, l'intuition profane du sacré ne relèverait pas d'une transcendance ou d'un dépassement de soi. Il nous semble que la notion d'insu retrouve là son importance : la participation relève d'un travail, d'un effort sur soi aussi bien que d'une « force étrangère » qui agirait en nous, grâce à nous, mais « pour un peu à notre insu »⁸²⁸, elle ressortit à un désir d'être emporté, mais « à fleur de terre⁸²⁹ » (R. Char), dans « un courant poétique » dont « le flux [ne] semble jamais devoir s'interrompre »⁸³⁰. De fait, ce lien essentiel qui unit le poète au monde rappelle le sacré dans la mesure où il n'est pas maîtrisable : Pierre Chappuis en est traversé aussi bien que l'étendue même. Ce flux engage une sorte de consentement, non à la matérialité des choses mêmes, mais à leur façon de réverbérer un acquiescement à ce qui serait une sorte de bonheur coulant le monde.

3.2.4. Le désir d'un royaume échappant aux dichotomies entre le corporel et le spirituel, entre la transcendance et l'immanence

Dans les notes et dans les poèmes, les abords du royaume présupposent un allègement, voire un mouvement ascensionnel, mais le locuteur n'évoque nulle spiritualité. Il est plutôt porté comme « À la limite⁸³¹ » de lui-même, dans une nudité à la fois intérieure et extérieure, transparence et assez ductile pour donner l'illusion de l'illimité. Ainsi, dans ce poème de *Distance aveugle*, le promeneur est physiquement, spatialement, situé au bord, à « la limite ou presque » du brouillard et du jour (il s'agit de la première phrase), quand il se trouve soudain emporté par la lumière (voici la dernière phrase) :

⁸²⁴ Leiris, Michel, *Notes pour Le sacré dans la vie quotidienne*, op. cit., p. 140.

⁸²⁵ Pour M. Leiris, *Notes pour Le sacré dans la vie quotidienne*, op. cit., p. 142 ; pour P. Chappuis, nous renvoyons à l'introduction générale de la troisième partie, et à l'occurrence qui dans *Battre le briquet* précède de *Ligatures* (op. cit., p. 40) marque la note « Avant tout ».

⁸²⁶ Pour M. Leiris, *Notes pour Le sacré dans la vie quotidienne*, op. cit., p. 140.

⁸²⁷ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « Balle perdue », p. 15.

⁸²⁸ Pierre Chappuis, « Bord à bord », in *Arts poétiques* (Anne Perrier, Pierre Chappuis, Pierre-Alain Tâche, Pierre Voélin, Frédéric Wandelère). Genève : La Dogana, 1996, p. 54.

⁸²⁹ Char, René, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 238.

⁸³⁰ *Muettes émergences, proses*, op.cit., « Le bleu, une certaine qualité de bleu », p. 133.

⁸³¹ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole*, op.cit, p. 68.

Le flanc de la montagne a basculé : point de terme, point de sommet au chant des oiseaux déployé de quelle hauteur déjà presque dans le soleil ?

L'élargissement est d'ordre spatial, la labilité montagnaise ouvre l'étendue, mais comme verticalement, comme temporellement comme le suppose le premier syntagme suivant le deux-points. L'impression d'envol du locuteur résulte de ce qu'il ne mentionne pas ses affects, semblant s'abandonner au courant ascensionnel qui emporte l'étendue vers l'illimitation. D'une part, la nudité intérieure du locuteur dément l'idée d'une exaltation spirituelle ou méditative, et d'autre part, l'allègement tend vers un royaume de lumière, aux abords duquel (« presque déjà ») le locuteur situe l'appel du chant. Le souffle qui anime le locuteur, la montagne et les oiseaux, et autour duquel s'organise la circulation respiratoire de l'étendue, n'est pas transcendantal : le zénith solaire est la limite, ou du moins le pôle extrême de ce royaume. La verticalité qui caractérise nombre des poèmes chappuisiens prend de multiples aspects, mais elle est volontiers ambiguë. Reportons-nous par exemple au titre « *Haut lieu*⁸³² », le locuteur acquiesce à la tranquillité d'un abandon qui l'élève degré après degré :

Oui, à ce déploiement musical de verdure, cette explosion de piailllements disséminés ou se chevauchant dans l'insouciance et le désordre.

Longtemps, rester étendu à paresser dans une soupente, touchant le ciel, la lumière du jour partout infiltrée entre les tuiles mal jointes.

Ces éclats confondus de lumière, de voix, l'ombre à nouveau presque entièrement maîtresse du lieu insensiblement les recouvre.

La verticalité caractérise la première moitié du poème. Dans le premier paragraphe, elle spécifie l'emportement sonore et chromatique, toutes choses semblant s'appuyer les unes sur les autres pour rebondir et s'élancer. Avec le deuxième paragraphe, le locuteur approche, dans la mansarde, la plus extrême hauteur : les « tuiles » s'étirent comme pour frôler le « ciel », et le rêveur « touch[e] » les nues grâce aux interstices du toit. L'emportement qui gagne et allège le locuteur intéresse un royaume, mais celui-ci est matériellement enraciné, couvé et couvert par la protection du bâtiment. L'ambiguïté est telle que l'exil, selon la perspective d'un repli solitaire, n'est plus dissociable du royaume. Parallèlement, la perte, le péché de l'oisiveté, sont inhérents au bonheur de l'abandon et le consentement à la lumière se renverse finalement sur l'obscurité qui étouffe, « insensiblement ». Le locuteur ne manifeste aucune volonté, et *a fortiori* aucune désir de dépassement vers l'illimité ; il consent simplement à l'indéfini, pour ce qu'il ressemble, peut-être, à l'infini. L'ambivalence du titre

⁸³² À portée de la voix, *op.cit.*, p. 27.

traduit parfaitement toutes ces ambiguïtés, l'adjectif pouvant être, selon le contexte d'emploi de l'expression, aussi bien péjoratif que laudatif.

Par ailleurs, ce peut être le motif du miroitement qui contribue à exprimer « l'indébrouillable réversibilité⁸³³ » entre l'horizontalité et la verticalité, entre le spirituel et le physique, entre l'exil et le royaume. À cet égard, le poème « *Sur la hauteur, salut !*⁸³⁴ », ultime texte du recueil *D'un pas suspendu*, constitue un exemple parlant. Après avoir « mesuré ou confondu sa solitude » avec l'autre promeneur, dont le « souffle » a insensiblement marqué l'étendue, le locuteur se trouve finalement allégé :

Léger pour un instant, plus léger que la marche (*miroir soudain proche de la splendeur*), dans le bleu, pour l'instant, poursuivre.

Diverses tensions sont caractéristiques de l'oscillation entre exil et royaume. Relevons d'abord la réversibilité entre l'accord fraternel avec autrui, tendu possiblement vers le même amour d'un royaume terrestre, et l'éloignement, l'exil dans l'étendue. Puis, insistons sur la mise en balance de ce qui attache et de ce qui délie. La marche, qui physiquement relie au sol et fait sentir le poids du corps, donne paradoxalement, et comparativement, la mesure d'un allègement qui ne se confond pourtant pas avec une ascension. Partant, il n'est plus pertinent de distinguer si la bleuité qui enveloppe le locuteur ressortit à l'atmosphère chromatique ambiante ou à celle d'une « *splendeur* » céleste reflétée comme en « *miroir* ». En substance, le locuteur flotte, entre l'exil et le royaume, entre le suspens d'une plénitude extatique et la fugacité de l'instant (ce dont témoigne le glissement entre la délimitation temporelle, « pour un instant » et l'évocation d'une durée fragile avec « pour l'instant »), entre la pesanteur de la marche et l'allègement, aux abords tout « *proche[s]* » du ravissement.

L'indétermination que Pierre Chappuis veille à maintenir autour de l'idée de ravissement permet incontestablement de brouiller les lignes de démarcation entre horizontalité et verticalité, entre limitation et illimitation, entre transcendance et immanence, et parfois même entre exil et royaume. Le royaume poétique recouvre un échange réversible entre passivité et puissance : bien que balançant entre les polarités de l'exil, de la dépossession, de la nudité et celle de la pleine jouissance, le locuteur donne pourtant l'impression de parvenir à un pouvoir de suspens (nettement distinct d'un dépassement de soi), à l'illusion d'une suffisance qui rejoint à la fois la référence au quiétisme rousseauiste⁸³⁵ et la perspective camusienne. En effet, pour Camus, la relation qui unit au monde ouvre au royaume dans la mesure où le « cœur peut intervenir et dicter son bonheur jusqu'à une limite

⁸³³ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit, p. 58. La citation concerne la « réalité à double fond, sacrée et profane ».

⁸³⁴ *D'un pas suspendu*, op.cit, p. 69. L'unité citée correspond à la dernière phrase du poème.

⁸³⁵ Cf. *supra*, p.833.

précise où le monde peut alors l'achever ou détruire⁸³⁶». Or, il est indéniable que s'il est possible de parler et de ressaisissement et de vacillement entre exil et royaume pour le locuteur textuel, c'est bien parce que celui-ci parvient à équilibrer son désir et sa précarité. Dans cette perspective, relisons le poème intitulé « *(limite du silence)*⁸³⁷ » :

Drap tenu aux quatre coins
qu'on déploie,
– fraîcheur ! –
qu'on tend.

Me porte
– infime renflement –
l'aller et le retour de l'eau.

Le bonheur du locuteur s'offre d'abord comme une grâce, comme un don octroyés par un « on » indéfini, indéfinissable. Mais, dans la seconde unité strophique, la postposition du syntagme sujet vient troubler l'idée de passivité du locuteur, qui se « porte », autant qu'il est porté, vers un flottement fluide dont l'eau est aussi bien la cause que l'image. D'ailleurs, par son miroitement, l'eau est matière d'exil ici-bas et reflet céleste⁸³⁸. Grâce à son amour des choses, ou plus exactement dans le transport suscité par la labilité des matières chromatiques, fluides, souples et vivifiantes (ainsi se réalise la distinction entre la matière qui assigne et la chose qui libère), le locuteur glisse entre dénudement, abandon et pouvoir de reconduction d'un bonheur, qui ne naît pas que de lui-même, mais qui le traverse. Ce bonheur, le locuteur y a pleinement et activement part ; reste que s'il a le pouvoir de prolonger cet état en lui, ce n'est qu'à la condition que nulle chose du monde ne vienne en détruire le suspens en en rompant le « *silence* ». De façon globale, le royaume auquel aspirent les locuteurs poétiques est labile, et parce que leur désir est démesuré, et parce que le bonheur n'est « rien de concret », rien qu'un « appel » d'autant plus « impérieux » qu'il est relativement indéfinissable (Reverdy)⁸³⁹.

3.2.5. *L'insatiable désir de royaume*

En dépit de « l'exil au quotidien⁸⁴⁰ », l'auteur et ses locuteurs textuels se présentent comme « [p]orté[s] par un désir dont le feu ne s'éteint pas⁸⁴¹ ». Dans la perspective

⁸³⁶ Camus, Albert, *Noces suivi de L'été*, op. cit., « *Le désert* », p. 70.

⁸³⁷ *Comme un léger sommeil*, op.cit, p. 16. Poème entièrement cité en première partie, cf. *supra*, p. 259.

⁸³⁸ Le titre du second volet de ce diptyque de poème est « *(eau et ciel)* » (*Ibidem*, p. 17).

⁸³⁹ Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II*, op. cit., « *Le livre de mon bord* », pp. 671-672.

⁸⁴⁰ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, op.cit, p. 113.

⁸⁴¹ *Muettes émergences, proses*, op.cit, p. 133.

phénoménologique ouverte par R. Barbaras⁸⁴², tout désir est au fond désir de monde, aussi peut-il être à la fois satisfait et insatiable⁸⁴³, et démesuré parce qu'il procède de plus loin que le sujet lui-même. Nous entrevoyons là une possible compréhension de ce que, à défaut d'ouvrir à une entière plénitude, le désir du locuteur devienne, en lui-même, affleurement et même coulée dans le royaume poétique⁸⁴⁴.

Dans le poème « *Midi en février*⁸⁴⁵ », le motif de la soif correspond à cette idée phénoménologique que le désir engage une forme originaire du vivre, le mouvement du sujet prolongeant le mouvement processuel du monde. Le locuteur se figure « poussé en avant », comme « eux » tous, les hommes, animé par une « même soif au fond de la gorge ». En l'occurrence, la spécificité est que la « soif » qui meut le locuteur est aussi bien mouvement de la vie qu'aspiration à écrire⁸⁴⁶, du fait de la surimpression entre ligne de vie et téléologie phrastique. Le désir apparenté à l'écriture apparaît donc comme une puissance motrice vitale, à la fois comme traversée du monde de l'exil et réouverture de la présomption lumineuse⁸⁴⁷ d'un royaume poétique. Dans la note intitulée « *Soif*⁸⁴⁸ », le propos est plus complexe, qui situe le désir à la fois en amont et en aval du sujet, et l'ardeur en deçà de l'écriture :

Aimer assez, jusqu'à cette soif (de nulle boisson, de nul baiser) au fond de la gorge (ersatz de tout désir ?) qui, envers de la poésie ne se distingue pas d'elle. N'aimer que cela qui *altère*.

Le désir est présenté comme premier, motivant l'amour, et aussi dernier, ultime (« jusqu'à ») ; il serait donc à la fois preuve (amour) et épreuve (avidité) de l'exil et, réversiblement, du royaume. À la croisée, la poésie entretient le désir de royaume et, chaque fois qu'elle l'étanche, elle le ravive, elle est donc le sens même de ce désir du monde, elle est la dimension intérieure du sentiment d'exil comme de l'appel vers un royaume dont elle fait sentir les abords.

Le premier exemple du poème « *Fanfares de midi*⁸⁴⁹ » permet d'articuler la question du désir à celles de la puissance et de la fragilité du poète, aspirant à rendre aussi ductile que

⁸⁴² Aussi bien dans *Métaphysique du sentiment*, *op. cit.*, que dans *Le désir et le monde*, *op. cit.*

⁸⁴³ Barbaras, Renaud, *Le désir et le monde*, *op. cit.*, p. 58. Pour le philosophe, le monde, le désiré « renvoie au contraire à une forme de plénitude vis-à-vis de laquelle tout étant fait défaut et c'est pourquoi dire qu'il est satisfait c'est toujours reconnaître qu'il n'est jamais comblé. ».

⁸⁴⁴ Selon R. Barbaras, le désir est en lui-même d'ordre transcendantal car il ouvre le sujet au monde, car il y a en lui plus que lui-même (*Le désir et le monde*, *op. cit.*, p. 187 : « le désir est le véritable transcendantal »). Pour éviter de croiser différentes définitions de la transcendance, nous ne reprenons pas le terme et choisissons d'insister sur le fait que le désir soit déjà l'abord du royaume.

⁸⁴⁵ *Comme un léger sommeil*, *op. cit.*, p. 47.

⁸⁴⁶ Par distinction avec l'acte même d'écrire. Rappelons que le texte cité est le dernier des poèmes compris dans l'ensemble intitulé « (*l'envers des mots*) ».

⁸⁴⁷ Si l'évocation de midi n'implique pas nécessairement une illumination de l'étendue, elle marque tout au moins une apogée.

⁸⁴⁸ *La Preuve par le vide*, *op. cit.*, p. 27.

⁸⁴⁹ *Le Noir de l'été*, *op. cit.*, p. 29.

possible son espacement dans un royaume de bonheur. Ravi par l'allégresse de midi, le locuteur est, du fait de l'insatiabilité ou de l'instabilité de son désir, travaillé à fois par la réjouissance et par la conscience d'un exil imminent :

Qu'elle ne prenne pas fin, pas plus que ne s'éteindra ma soif tant que (*midi et ses fanfares partout dans le feuillage*), tant que toutes promesses n'auront pas été tenues.

La locution conjonctive interroge l'autorité du désir par rapport au royaume : la « soif » est garante des « promesses » que doit tenir le royaume, mais sa labilité implique la finitude. La plénitude échappera inmanquablement, car si l'insatiable soif de « promesses » ne s'assouvit pas, le royaume est avalé par le manque. L'impériosité du désir dépend de l'intuition du royaume et, réversiblement, de la conscience de son inéluctable perte. Partant, la ductilité du désir est la puissance à l'aune de laquelle le locuteur prolonge le plus longtemps possible l'indétermination entre exil et royaume.

Par contraste, le motif de la soif peut aussi adosser le manque à la réjouissance⁸⁵⁰. Dans le poème « (*id.*)⁸⁵¹ », le monde se déverse sans étancher la soif du locuteur qui manifeste, par l'hyperbole, le caractère démesuré de son désir :

Ma soif que tisonnent
– torrent printanier de fraîcheur –
mille gorgées effervescentes.

Le soubresaut phrastique dû à la postposition du groupe sujet dans le dernier énoncé fait sentir l'étrange sentiment de séparation éprouvé par le locuteur alors que s'ouvre à lui un royaume de réjouissance. Les tirets du second vers dessinent l'insaisissable écoulement du monde et font entrevoir le vain suspens dans lequel le locuteur voudrait l'embrasser. Mais l'inadéquation du désir poétique répond à une inadéquation plus fondamentale encore : à la démesure d'un royaume printanier déhiscent répond la démesure de l'avidité du désir. Ainsi le poète parvient-il à exhiber l'inadéquation de la plénitude et du désir qui, par son excès même, s'avive sans s'assouvir totalement.

Des remarques précédentes, retenons donc que le désir crée à la fois la preuve, l'épreuve et le sens même du vacillement entre l'exil et le royaume. Il apparaît concomitamment comme la cristallisation de l'amour des choses et comme celle d'un manque à vivre. En ce sens, le désir fait résonner et miroiter un échange réversible : sa puissance rend le bonheur ductile, mais tout en signant irrémédiablement sa perte. Par le biais du motif de la

⁸⁵⁰ Le motif de la « fringale » qui intervient dans la note « *Distance* » (*La Preuve par le vide, op. cit.*, p. 17) met en relation l'avidité avec le « désir » (et avec le « coït »), mais pour exprimer l'instantanéité de l'« élan » et de la « chute », de la « proximité et de l'éloignement ». La soif semble donc impliquer un autre rapport à la durée que la savouration.

⁸⁵¹ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, p. 56.

soif, l'évocation de l'ardeur vitale est tout autant psychique que physiologique, elle échappe à la dichotomie entre transcendance, dépassement de soi et immanence, repli sur soi. La soif appelle à une « accélération existentielle⁸⁵² » (Barbaras), à une « ivresse », à une « légère ébriété » poétiques⁸⁵³, selon les termes du poète romand. En effet, le désir de monde est désir de poésie, et « la plus belle leçon » qui naît de cet accord est d'« entretenir en nous, dût-elle être déçue », la « promesse »⁸⁵⁴ d'un royaume.

3.3. *Le lyrisme, royaume poét(h)ique*

Ce chapitre constitue une réponse, partielle, à la problématique de cette troisième partie qui intéresse la manière dont la « tache aveugle du lyrisme⁸⁵⁵ » polarise la poétique chappuisienne, qui interroge le balancement entre désarroi, allégement et ressaisissement, entre « exil » et « royaume »⁸⁵⁶, et entre envers et endroit⁸⁵⁷ d'une même expérience poétique. Le lyrisme n'équivaut au royaume poétique que dans la mesure où il fonctionne par réversibilité :

L'envers du lyrisme, par la négative, se retrouve lyrisme : un chant âpre, délabré, peut-être futur, encore enfoui "dans la pénombre de l'indivision souterraine, là où les veines se perdent. Chemin vers le dedans – de l'esprit, de l'écrit, de la terre, du passé – afin de s'envelopper dans leur manteau de ténèbres" (Jean-Claude Schneider).⁸⁵⁸

La perte du chant lyrique marque l'exil hors du plein royaume de la poésie « que l'on ne saisit pas », hors de « cet espace où l'on ne peut demeurer » ; l'exil implique poétiquement la quête de « cette clef qu'il faut toujours reprendre⁸⁵⁹ » (P. Jaccottet). Mais, à elle seule, la nostalgie orphique ne résume pas l'approche chappuisienne : le poète regarde moins vers le « passé » que vers une promesse d'à-venir (« peut-être futur »). Par ailleurs, il se tourne vers l'insu de l'émotion. Le premier point renvoie à la part active du lecteur qui a charge de prolonger cette promesse d'un royaume poétique. L'imaginaire du chant, A. Rodriguez a pu le

⁸⁵² Pour Renaud Barbaras, le désir du monde « appelle à aller là où il ouvre, il commande de rejoindre ce qu'il a entrevu et c'est la raison pour laquelle il implique comme une exaltation ou une accélération existentielles qui le distinguent de la simple nostalgie » (*Métaphysique du sentiment, op. cit.*, p. 257).

⁸⁵³ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Ébriété », p. 119.

⁸⁵⁴ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 110.

⁸⁵⁵ *Ibidem*, p. 141.

⁸⁵⁶ *Ibidem*, p. 113.

⁸⁵⁷ La poétique de la labilité entre en résonance, non pas toujours avec la pensée camusienne, mais tout au moins avec la volonté d'articuler refus et consentement à vivre, sans céder à l'esprit de transcendance dialectique.

⁸⁵⁸ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 143.

⁸⁵⁹ Jaccottet, Philippe, *La Promenade sous les arbres*. Lausanne : La Bibliothèque des Arts, 2009, p. 148 : « La poésie est donc ce chant que l'on ne saisit pas, cet espace où l'on ne peut demeurer, cette clef qu'il faut toujours reprendre. Cessant d'être insaisissable, cessant d'être douteuse, cessant d'être ailleurs (faut-il dire : cessant de n'être pas ?), elle s'abîme, elle n'est plus. ».

démontrer, va de pair avec un imaginaire de la lecture empathique⁸⁶⁰. La troisième sous-partie donnera l'occasion de développer cet aspect, venons-en au second point. Il apparaît que l'émotion, « enfoui[e] » et indivise, ouvre un royaume poét(h)ique dont le poème n'est que l'interface entre un envers, un en deçà, une promesse perdue et un endroit, un appel, une promesse vive. L'en deçà du poème correspond à l'un des versants de l'exil poétique, à cette « zone d'échange entre les sentiments et les forces créatrices qui les mettent en œuvre ». Ce royaume est exil, il embrasse la part inaccessible de la poésie (du transport poétique) et « ne peut » qu'être « approch[é], frôl[é] », demeurant obscur. De fait, dans sa dimension poétique, la poésie est une source originelle relevant en partie de l'ordre de l'insu : elle est toujours et déjà exil car, sa « chaleur [est] vacante », sa force est toujours « dehors, dans la plénitude qui l'entame⁸⁶¹ » (Du Bouchet). Par rapport à la poétique chappuisienne, comprenons le verbe *entamer* dans toute son ambivalence : il traduit la déchirure et le commencement, la projection, l'allant, et il suggère également le désir de savouration.

Impliquant la présomption et la labilité d'une plénitude d'être au monde, l'en deçà du chant (*i.e.* l'envers lyrique) ressortit à la poétique lyrique, il est l'un des champs d'articulation miroitants entre l'endroit et l'envers du royaume. Si l'œuvre de Pierre Chappuis donne raison à M. Collot lorsqu'il affirme dans *Le chant du monde*⁸⁶² que le renoncement au chant équivaut à « rompre » la relation que l'homme entretient avec le monde, c'est de manière tout à fait paradoxale. En effet, le double défaut du chant, celui du monde (chant absent, ou bien sensible mais indistinct, inouï) et celui du poème (chant épars, discontinu) entretient une double promesse : l'impossible saisie des choses et de la poésie nourrit un dédoublement de la conscience poétique. Ce qui demeure inécrit, en suspens dans l'écrire⁸⁶³, est royaume de résonance, d'échange, de circulation. La « table de plein air⁸⁶⁴ », la page blanche, ou la « phrase inérite » recouvrent une même impulsion qui vient du monde, qui traverse le poète pour l'« entraîner dans le courant » de ce monde auquel elle s'est incorporée (qui est « devenu sien »⁸⁶⁵). Cet influx plonge l'auteur dans un royaume qui touche indissociablement à l'envers et l'endroit de la poésie. Dans cet espace ouvert par le désir, le poète savoure l'idéal d'un « poème véritable » qui ne tiendrait plus d'une « parole qui

⁸⁶⁰ Rodriguez, Antonio, « Le chant comme imaginaire de la lecture empathique », in Rodriguez, Antonio (dir.), Wyss, André (dir.), *Le Chant et l'écrit lyrique*. Bern : Peter Lang, 2009, pp. 63-80.

⁸⁶¹ Du Bouchet, André, *Dans la chaleur vacante* suivi de *Ou le soleil*. Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, n°252, 1991, Image parvenue à son terme inquiet, p. 112. L'affinité entre P. Chappuis et A. du Bouchet réside en particulier dans une conception dynamique de la poésie.

⁸⁶² Collot, Michel, *Le chant du monde dans la poésie contemporaine française*, *op. cit.*, p. 124.

⁸⁶³ Qui implique aussi bien le désir d'écriture que le défaut du geste ou du vœu de l'écriture.

⁸⁶⁴ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Table de plein air », p. 139.

⁸⁶⁵ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « Phrase inérite », p. 156.

enferme en disant », mais qui relèverait plutôt d'une « intimité respirante »⁸⁶⁶ avec le monde (Blanchot), d'une participation fondée sur un « état d'attente⁸⁶⁷ » (Valéry), sur une disponibilité poétique. Dans ce champ répercutant le défaut de chant, le poète entre pleinement dans un état de « résonance⁸⁶⁸ » propre au royaume. Dans cet espace, « manque et plénitude ne sont qu'une seule et même chose⁸⁶⁹ ». Empressons-nous d'ajouter que les précédents rapprochements ne signifient nullement que Pierre Chappuis viserait un idéal, un absolu poétique : si le pari d'une ouverture poétique entre exil et royaume se polarise sur les motifs de la page, inédite ou effacée et de l'essor des mots dans les choses du monde, c'est que, dans l'imaginaire de l'auteur, la poésie est tension vibratoire.

La polarisation de la poétique lyrique chappuisienne entre exil et royaume nous paraissant fondamentale, nous l'avons privilégiée comme entrée heuristique au détriment de deux autres notions : l'écriture du dehors et la métapoéticité. Celles-ci traverseront néanmoins la réflexion sur l'en deçà du chant puis sur la vibration spéculaire de l'écrire. L'écriture du dehors présuppose, selon la pensée de Blanchot⁸⁷⁰, que l'écriture est passage au dehors du discours, qu'elle correspond à un désœuvrement, et que la subjectivité de l'auteur passe hors de soi. Ces traits définitoires nous éloignent par trop de la poétique chappuisienne. Mais, entendue de manière plus large, l'écriture du dehors peut rendre compte de ce que l'auteur se laisse volontiers envahir par le monde extérieur. Pour J. Dupin qui emploie la notion au sujet de l'écriture de Pierre Chappuis⁸⁷¹, il s'agit plutôt d'insister sur la dispersion de l'instance auctoriale, sur l'incorporation de la marche à l'étendue. Par ailleurs, l'écriture du dehors désigne une propension certaine à la désécriture⁸⁷², par « incorporation du vide à la poésie⁸⁷³ »,

⁸⁶⁶ Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 148. L'auteur explique à propos de Rilke que le poète peut choisir de « se tourne[r] vers le plus intérieur comme vers la source dont il faut préserver le pur jaillissement silencieux. Le poème véritable n'est plus alors la parole qui enferme en disant, l'espace clos de la parole, mais l'intimité respirante, par laquelle le poète se consume pour accroître l'espace et se dissipe rythmiquement : pure brûlure intérieure autour de rien. ». La citation est tronquée parce que le désœuvrement ne correspond pas (nous l'avons expliqué en 3.1) à l'approche de Pierre Chappuis.

⁸⁶⁷ Valéry, Paul, *Cahiers*, II, op. cit., p. 944. La poésie pure est pour l'auteur un « état d'attente ; résonance, chantant. État dans lequel les choses touchent directement les trésors de l'énergie vitale et l'énergie éveille les choses. ». Notons toutefois que pour Valéry, la poésie est chant.

⁸⁶⁸ *Le Biais des mots*, op.cit, p. 37 : « Entrer en résonance, tout est là [...] ».

⁸⁶⁹ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit, p. 148. Par ces mots, Pierre Chappuis évoque l'effet que suscite en lui l'écoute de la musique, mais dans l'ensemble de la note, il établit un parallèle entre poésie et musique. La force de l'émotion musicale étant aussi celle visée par l'écriture poétique, la subversion de la citation ne trahit sans doute pas les enjeux de la poétique lyrique de l'auteur.

⁸⁷⁰ Schulte Nordholt, Anna Elisabeth, *Maurice Blanchot. L'écriture comme expérience du dehors*. Genève : Librairie Droz, 1995, pp. 113-114.

⁸⁷¹ Dupin, Jacques, « *Le Sens de La Marche. Pierre Chappuis* », *M'introduire dans ton histoire*. Paris : P.O.L., 2007, p. 150 : « La simplicité de la marche est une respiration, une écriture. Écriture du dehors. Écriture de croisements, de griffes et de greffes, de partage. [...] Écriture de l'unanimité des émotions qui s'offrent, se retirent, s'offrent sans finir à la transparence de l'air. ».

⁸⁷² Dupin, Jacques, *Écart*. Paris : P.O.L., 2000, p. 37 : « écrire dans le vide – pour que le vide écrive en nous ».

ou par incorporation de l'écriture du monde dans la poésie⁸⁷⁴. Ces caractéristiques ne coïncident que partiellement avec l'œuvre du poète neuchâtelais. Si la dimension réflexive des poèmes et des textes chappuisiens est indéniable, elle ne prétend pas révéler un quelconque fonctionnement essentiel à l'écriture poétique. Les notations méta-poétiques engagent plutôt une conscience poétique spéculaire, recherchant un espace de jonction entre une plénitude traversée par le fantasme de l'écriture, et le désir que le poème puisse instaurer un royaume dans lequel se prolongerait incommensurablement la sensation fugace du bonheur d'être pleinement présent dans le monde.

3.3.1. *L'en deçà du chant*

J.-M. Maulpoix dans *Du lyrisme ou Pour un lyrisme critique*, ou plus récemment, A. Rodriguez et A. Wyss⁸⁷⁵ dans *Le Chant et l'écrit lyrique* ont respectivement rapporté la structuration du champ contemporain de la poésie à la tension entre le chant et le « déchant⁸⁷⁶ ». Or si la poétique de Pierre Chappuis s'inscrit dans cette perspective, c'est en se situant au point d'orgue de l'ambivalence : le poète renoue avec l'imaginaire du chant, non pour sonder la perte de l'idéal orphique, non pour interroger l'impouvoir de la voix poétique, mais pour explorer positivement (et paradoxalement) le chant comme le revers, la trame impalpable qui nourrit le travail poétique, et qui caractérise l'effet suscité par le poème. Ni le monde, ni le poète ne chantent, pourtant, le monde sourd musicalement et le poète entre en résonance avec cette vibration complexe. L'ondolement qui se diffracte est distinct du chant du monde aussi bien que d'un chant intérieur. Par ailleurs, si le chant est sans lieu, s'il fait défaut au monde et au poème, il n'en demeure pas moins une dynamique, un courant, rejoignant l'imaginaire d'un transport lyrique. Reste que celui-ci est inassignable. La tension relative au chant recoupe la promesse d'une participation au monde, et conséquemment, qu'il soit présomption, manque ou source incertaine, le chant déjoue la dichotomie entre l'envol et la chute⁸⁷⁷ car l'inaccessible n'est pas seulement synonyme de désillusion.

⁸⁷³ Dupin, Jacques. *M'introduire dans ton histoire*. Paris : P.O.L., 2007, (sur Blanchot) p. 127, « L'incorporation du vide à la poésie. Le rien de l'écriture qui n'a rien à dire que le rien, que le rien de l'écriture où s'agrègent peut être le monde et l'autre. L'énergie de l'angoisse qui oblige d'écrire, pour ne rien dire d'autre que l'autre, l'inconnu au féminin, dans le mouvement qui porte à se jeter à l'inconnu, l'inconnu de l'autre et du monde. ».

⁸⁷⁴ Cohen-Halimi, Michèle, « *Le poème du Dehors* », in *Europe*, juin-juillet 2012, n° 998-999, pp. 172-174.

⁸⁷⁵ Rodriguez, Antonio (dir.), Wyss, André (dir.), *Le chant et l'écrit lyrique*. Bern : Peter Lang, 2009, Collection Littératures de langue française, volume 9.

⁸⁷⁶ Rodriguez, Antonio, « *Le chant : une notion littéraire ?* » (Introduction), in *Le chant et l'écrit lyrique*, op. cit., p. 9.

⁸⁷⁷ La mise en tension constitue l'une des « Approches » de J.-M. Maulpoix dans *Pour un lyrisme critique*. Paris, José Corti, « En lisant, en écrivant », 2009, p. 18.

À l'appui de la prose « *Escalader le chant du merle*⁸⁷⁸ », présentons plus concrètement les principales orientations de notre démarche. Le titre cité reprend l'un des vers de « *La voie nomade*⁸⁷⁹ », écrite par la poétesse romande Anne Perrier. L'autrice inscrit résolument son travail dans une dimension spirituelle. En évoquant les vers de sa compatriote, Pierre Chappuis affirme prendre part au chant de l'oiseau :

Ce chant fait de virevoltes, de cascades, élans, dégringolades, jamais totalement égal à lui-même, qu'il soit interrompu, rattrapé d'un trapèze l'autre, il n'en demeure pas moins printanier, annonciateur des beaux jours, l'auxiliaire de ce que nous voudrions être un salut, au contraire de celui – sirènes, délire de la beauté – qu'étoufferont ténèbres et profondeurs.⁸⁸⁰

Notons premièrement que, si le passage renvoie directement à l'imaginaire du chant de l'oiseau et à la verticalité, il n'est pas question d'envol mais d'un allègement instable, discontinu, ménageant en lui-même une dynamique faite d'« élans » aussi bien que de chutes. Si le chant tient sa promesse, c'est en entrouvrant une perspective, un déploiement, une dissémination : le « salut » procède d'une traversée, d'une échappée alors que le chant de la « beauté », de l'absolu, engage une menace mortelle, un gouffre « à la surface » duquel il convient de « glisser⁸⁸¹ ». L'imaginaire du chant ressortit à l'épreuve du sentir bien plus qu'à celle de l'élévation : ce que le poète affirme, c'est l'épreuve indistincte de traverser et d'être traversé par l'élancement exprimé par A. Perrier. Le transport évoqué n'est pas à proprement parler de l'ordre d'une élévation vers l'au-delà : le chant renvoie aux « sources » « mélodieuses » du jour, de la poésie, qui jaillissent, « pren[nent] en nous de l'altitude, concentriquement »⁸⁸². Sa verticalité puise au plus profond de soi, des choses, et allège. L'imaginaire du chant recouvre la sensation d'une expansion par répercussion, par ricochet, il embrasse une é-motion diffuse dans l'étendue, é-motion dont il importe avant tout d'« écouter » le silence⁸⁸³. Quand, par exception, le chant n'apparaît pas comme un en deçà, il est loin de spécifier la puissance de la voix poétique, l'imaginaire du chant émane de l'idée d'une palpitation discontinue, non harmonique (ou bien elle est microtonale, acousmatique), et qui accorde la présence-absence d'un rayonnement du monde avec le filet de voix d'un poète qui, suspendu à un bref salut, est bien loin de se concevoir comme instrument vibratoire⁸⁸⁴.

⁸⁷⁸ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, pp. 193-196.

⁸⁷⁹ Dans le recueil éponyme, *La voie nomade et autres poèmes. Œuvres complètes, 1952-2007*. Préface de Gérard Bocholier. Chauvigny : L'escampette, 2008, p. 165.

⁸⁸⁰ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 196.

⁸⁸¹ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Profondeur », p. 131.

⁸⁸² *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « *Escalader le chant du merle* », p. 195.

⁸⁸³ *Ibidem*.

⁸⁸⁴ La proximité et la distance avec l'approche de Stendhal avec qui Pierre Chappuis se sent des affinités est flagrante. L'imaginaire du chant dont le poète est traversé s'inscrit comme un contrepoint à la puissance de

L'imaginaire de l'en deçà du chant est d'abord relatif à une participation labile au monde. Il oscille entre exil et royaume parce qu'il tient à la présomption d'un courant qui emporte, sans orientation distincte, entre « Bonheur ou nostalgie⁸⁸⁵ ». Enfin, le texte lui-même, exilé hors de la mélodieuse unité textuelle, se veut être la promesse d'un chant, ou du moins le vecteur heureux de son attente, de son espérance.

3.3.1.1. Un monde qui résonne en deçà du chant

Que l'étendue retentisse, parfois, d'un chant plénier ou, le plus souvent, d'un en deçà du chant, ne permet pas de démarquer les polarités de l'exil du royaume. Prenons l'exemple du chant de l'oiseau, celui-ci a la capacité de porter au plus haut le locuteur de plusieurs poèmes de *Distance aveugle* (nous avons précédemment⁸⁸⁶ fait référence à l'exemple du poème « *À la limite*⁸⁸⁷ »), mais cette verticalité affronte chaque fois une limite, parfois un mur translucide, un « écran⁸⁸⁸ ». Seul le poème « *(vice versa)*⁸⁸⁹ » exprime une quasi-équivalence entre le chant et le royaume, le locuteur étant enveloppé dans « le chant des oiseaux », dans la « gloire du lieu », mais seulement « comme » s'il était « épris ». Par ailleurs, le chant de l'oiseau coïncide avec un emportement au cœur même de l'exil : par exemple, le locuteur marche inlassablement « dans les chants d'oiseaux », mais « sans combler de vides »⁸⁹⁰. Enfin, c'est la jonchée du « chant » de l'alouette qui précipite l'effervescence des « mille appels passionnés » dans « l'attente de la chute verticale et juste ». Si l'exil est différé, il n'en est pas moins accepté, et dans ce suspens fragile se déploie un furtif royaume, c'est-à-dire « un point imperceptible, irréel » où s'équilibre provisoirement l'étendue⁸⁹¹.

Il arrive que le chant présuppose une cohésion plus large des choses de l'étendue, mais cet accord n'en est pas moins précaire. Ainsi à la fin du poème titré « *Le jour, le quotidien*⁸⁹² », le locuteur débouche de la forêt et voit « Briller, tendu au-dessus du silence (*tout le pays et plus que le pays*), un chant intermittent. ». L'imaginaire du chant est convoqué parce que l'unité radieuse embrasse à la fois le quotidien de l'ensemble du pays et quelque

l'accord harmonieux qu'exprime Stendhal dans les *Mémoires d'un touriste* (1854) : « J'aime les beaux paysages : ils font quelquefois sur mon âme le même effet qu'un archet bien manié sur un violon sonore : ils créent des sensations folles ; ils augmentent ma joie et rendent le malheur plus supportable. » (Stendhal, *Mémoires d'un touriste*. Volume I. Paris : Michel Lévy frères, 1854, p. 84).

⁸⁸⁵ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « *Promesse et transparence* », p. 208.

⁸⁸⁶ Cf. *supra*, page 838.

⁸⁸⁷ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole, op.cit.*, p. 68.

⁸⁸⁸ Dans « *La balance du jour* » par exemple (*Distance aveugle précédé de L'invisible parole, op.cit.*, p. 69).

⁸⁸⁹ *Décalages, op.cit.*, III, 7 (n.p.). Le poème a été évoqué au sujet du dessaisissement, cf. *supra* p. 675.

⁸⁹⁰ *Mon Murmure, mon souffle, op.cit.*, p. 41.

⁸⁹¹ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole, op.cit.*, « *Hiérarchie ancienne* », p. 61.

⁸⁹² *Ibidem*, p. 87.

chose de « plus » que lui, mais qui est translucide, potentiellement inouï et, de surcroît, discontinu. La vibration du chant présuppose une sorte de dégagement heureux, un allègement qui se libère de la gangue du quotidien.

Par ailleurs, il est fréquent que la dissémination et la multiplicité des choses qui, dans l'étendue « se confondent et se perdent » instaurent une « symphonie inextricable », voire une dissonance. Pour autant, et par contraste avec la postulation reverdyenne⁸⁹³, le défaut de chant ne suscite pas nécessairement le désir d'un « ensemble » ou la nostalgie de l'Un :

Ces flammèches, ces chants mêlés aux remous d'eaux graves et fuyantes ! ces éclats ! ces trilles, tourniquet d'altitude dont les banderoles volent en haut des arbres !⁸⁹⁴

Les juxtapositions exclamatives traduisent le déploiement kaléidoscopique de ces choses qui se répondent, les « chants » se frottent phonétiquement à la chuintante des « flammèches », les eaux dégagent des sonorités faisant écho à la gravité sourde des fricatives et des nasales des « *flammèches* » et des « *chants* ». Cependant, à défaut de l'Un, l'éparpillement occasionne un étrange vertige ascensionnel. De manière tout à fait flagrante, la cacophonie suppose une « *Demeure ouverte*⁸⁹⁵ » quand le chant envelopperait peut-être trop uniment l'étendue et le locuteur dans un ensemble mélodique⁸⁹⁶ :

Des voix se conjuguent au dehors, se joignent, se recouvrent, élèvent peu à peu un mur de transparence. Toutes palpitations ; tous les bruits.

Les courants confus qui innervent l'étendue configurent un en deçà du chant, mais portent néanmoins à un soulèvement vertical. De leurs intrications naît une effervescence qui oscille entre frissonnements silencieux et épaisseur bruyante. L'imaginaire du chant n'est pas explicitement convoqué, mais il est impossible qu'il ne soit pas impliqué, tout au moins comme une absence-présence favorable au tremblement de l'étendue, dans sa « transparence » visible et invisible, audible et inaudible. Avers ou revers du chant, l'ouverture confine à une pulsation synthétique dédoublée, spéculaire, comme en rend compte l'anaphore de l'indéfini. Parallèlement, dans *Un cahier de nuages*, à deux reprises des sons inouïs se répondent à distance et impliquent en creux une musicalité par le biais du titre « *Cloche musicale*⁸⁹⁷ » ou

⁸⁹³ Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II, op. cit., Note éternelle du présent, écrits sur l'art (1923-1960)*, « Une aventure méthodique [George braque] », pp. 1263-1264 : « Prise en bloc, la vie est une symphonie inextricable, à quoi nous ne comprenons rien. La symphonie étant l'amalgame d'éléments divers qui se confondent et se perdent en s'unissant dans un ensemble. ».

⁸⁹⁴ *Le Noir de l'été, op.cit.*, « *Fanfares de midi* », p. 28.

⁸⁹⁵ *D'un pas suspendu, op.cit.*, p. 38.

⁸⁹⁶ Dans la prose intitulée « *Silencieuse bousculade* » (*Muettes émergences, proses, op.cit.*, pp. 90-91), le poète propose un passage tout à fait comparable : des « sons » inaudibles et invisibles (« je verrais » est noté en italique, suggérant la transparence du verre) viennent « se frôler, se réunir, érigeant un mur parcouru de vibrations, se pressant dans une course au loin. ».

⁸⁹⁷ *Un Cahier de nuages, op.cit.*, p. 33.

par le biais de la métaphore « Fluctuants arpèges⁸⁹⁸ ». Ils déterminent une ouverture que le poète situe chaque fois dans l'intériorité d'une « marge de silence », ou de « grandes marges bleues »⁸⁹⁹. L'en deçà du chant traduirait donc l'enfantement d'un espace vierge, neutre, qui ne serait pas davantage marqué par les idées d'exil, de discordance et d'évidement que par celles du royaume, de l'accord et de la plénitude. Cependant, cet espace marginal ne peut que communiquer aux frontières de toutes les postulacions mentionnées, il s'établit dans la « distance aveugle ». C'est en lisant le poème suivant que l'absence de chant est impliquée à la fois le plus manifestement et le plus favorablement :

Première pluie, à peine
– à peine un peu de fraîcheur.

Premiers trilles
incertains, intermittents
entre les mailles desserrées de la nuit.

Deviendra chant
au bord du vide.⁹⁰⁰

Le locuteur redouble la précarité de l'initial. D'abord, sont ménagées des reprises lexicales et sémantiques : aux anaphores de la locution « à peine » et de l'adjectif ordinal en tête d'unité strophique, s'adjoint le glissement entre les adjectifs du quatrième vers. Puis, l'inchoativité se tourne du côté d'un futur lointain. Mais finalement, dans l'anticipation du « chant », le transport du renouveau qui était privilégié, goûté pour sa qualité de « fraîcheur », se voue à la chute. Ce chant ne ressortit donc pas à un manque ; par contre, son envers, son en deçà, est tout à la fois un accomplissement et un dégagement, une faveur – une fadeur aussi, qui effleurent la plénitude parce qu'elles ne promettent rien d'autre qu'un prolongement labile.

Rappelons enfin que l'une des modalités possibles de l'en deçà du chant est le chant éteint. Celui-ci s'apparente au « reste de son⁹⁰¹ » (Jullien) caractéristique de l'esthétique chinoise de la fadeur : être hors du jardin, du royaume peut aussi être tout à fait savoureux⁹⁰². En toute ambiguïté, l'imaginaire chappuisien du chant n'est peut-être pas si distinct de cet « acte de foi » lyrique qui, pour R. Juarroz, consiste à « croire qu'en somme tout est chaos, ou

⁸⁹⁸ *Ibidem*, p. 25.

⁸⁹⁹ La première référence concerne « *Cloche musicale* », (*Un Cahier de nuages*, *op. cit.*, p. 33), la seconde renvoie à la page 25.

⁹⁰⁰ *Pleines marges*, *op.cit.*, « (*autre jour, même heure*) », p. 31.

⁹⁰¹ Cf. *supra*, p. 795 *sqq.*

⁹⁰² *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *Avril au féminin* », p. 136 : « Senteurs des premières soirées de printemps (lilas, viornes et d'autres essences non reconnues) discrètes et subtiles, croisées en longeant une haie, un jardin. L'ombre tarde à épaissir, l'air est comme dilué dans une tiédeur nouvelle et bienvenue. Qu'elle dure, que se prolonge semblable arrêt au bord du temps ! / Pensées vouées au féminin, au vaporeux, presque l'écho d'une lueur, d'un chant éteints, pourtant proches. ».

plutôt qu'il existe un sens indéfinissable qui est une musique. Musique du sens, chant intérieur⁹⁰³».

3.3.1.2. *Le retentissement intérieur d'un chant en défaut*

Si le monde résonne sans faire chant, l'imaginaire du chant recouvre un type particulier de relation au monde, quand quelque chose s'ouvre dans l'étendue et chez celui qui l'éprouve. Telle est d'ailleurs la perspective de M. Collot dans *Le Chant du monde*. Il est souvent question d'un en deçà du chanté, et qui est essentiellement associé au musical, parce qu'il ne connaît nulle autre orientation que son prolongement dans l'indéterminé⁹⁰⁴.

Retrouvons⁹⁰⁵ le poème liminaire de *Distance aveugle*, «*Le contraire d'une insomnie*⁹⁰⁶». Le «chant» de la flûte qui parvient jusqu'au locuteur recoupe une certaine disponibilité à la rêverie⁹⁰⁷ ou, pour reprendre le parallèle avec l'approche camusienne du royaume, disons qu'il correspond à une façon de s'accorder «de se prêter au rêve lorsque le rêve se prête à nous.⁹⁰⁸» :

[...] toujours ramené aux mêmes virevoltes (*ce fil dont je dépends*), aux mêmes stations au-dessus du vide (*se rompt sans cesse, n'importe où se renoue*), le chant d'une flûte s'élève jusqu'à ma chambre de silence. (*Mon rêve, ce parfum.*)

Le chant n'ouvre pas un royaume absolument délié de l'ici, la discontinuité de son déploiement est un défaut qui peut aussi être compris comme une souplesse. La mention du «chant» est plus laudative que celle de la musique, elle apparaît comme le signe d'un accord, d'un assentiment que le locuteur entend monter en lui, mais qui ne procède pas de lui-même. Le «fil» et le «chant» fonctionnent de manière spéculaire, ils trament le royaume poétique auquel le locuteur s'attache, et réciproquement ils indiquent combien le quotidien peut s'approcher, et s'accorder heureusement avec le rêveur.

L'imaginaire du chant se caractérise par sa dimension circulatoire. Aussi peut-il donc matérialiser ce par quoi le poète communique avec les différentes sphères de son existence. L'approche du chant intervient dans certaines circonstances uniquement, mais tout à fait «indépendamment de leur contenu» ; celui-ci surgit «tel un chant, un refrain soudain revenu sur les lèvres»⁹⁰⁹, pour marquer le point d'émergence et de rayonnement du moment vécu. Le

⁹⁰³ Juarroz, Roberto, *Poésie et création*, op. cit., p. 17.

⁹⁰⁴ Paroles et mélodie impliquant un commencement et une fin, un sens circonscrit en quelque sorte.

⁹⁰⁵ Le poème est intégralement cité dans le passage sur *L'immersion dans l'étendue à la faveur d'une déprise rêveuse*, cf. *supra*, page 655. Nous ne revenons pas sur ces précédentes analyses.

⁹⁰⁶ *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, op.cit, p. 59.

⁹⁰⁷ Nous renvoyons sur ce point au chapitre 3.1.2.1. *Poéth(h)ique de la disponibilité intérieure*.

⁹⁰⁸ Camus, Albert, *Noces suivi de L'été*. Paris : Gallimard, Folio, 1959, «*Le désert*», p. 58.

⁹⁰⁹ *Muettes émergences, proses*, op.cit, «*Petites baies bien dodues, bien rondes*», p. 104.

chant objective le pouvoir du courant émotionnel qui embrasse dans une « *communication heureuse*⁹¹⁰ » les interactions entre lecture, souvenir, et étendue, et ce de manière à maintenir entre elles une respiration, un transport vibratoire, un accord spéculaire. Ainsi, le chant est-il ce royaume dans lequel le poète se retrouve « mieux encore » que dans [s]on propre vécu », « mieux que nulle part ailleurs »⁹¹¹. Or ce royaume recouvre un ressenti, l'intuition d'un entrelacement de rapports, d'une circulation empathique entre le locuteur et l'œuvre parcourue, entre le locuteur et le créateur de l'œuvre, aux côtés duquel le poète se projette, à la fois dans une certaine distance et une proximité émotionnelles⁹¹², dans un vécu qui n'est plus tout à fait le sien, sans être tout à fait autre. Cette circulation caractéristique du chant intéresse aussi le mouvement de la réminiscence, et enfin, elle implique l'interaction entre le locuteur et son environnement immédiat : cet environnement rayonne du fait de sa communication avec l'émotion dégagée par la lecture, par le souvenir et par l'influx des choses proches. D'une part, le chant embrasse l'ensemble de cette expansion émotionnelle qui s'entretient en puisant conjointement à plusieurs sources, le livre, le souvenir et le moment présent ; d'autre part, il en est l'orientation : le sens de ce courant correspond à l'adhésion provisoire entre tous ces éléments. L'imaginaire du chant dessine un royaume de communication entre des choses, des mots, des êtres, mais il « a lieu dans un vide au-delà, en dehors d'[eux]⁹¹³ », il met en relation une origine, une disposition complexe inassignable à l'un ou l'autre de ces traits caractéristiques et un prolongement précaire. Sans être de l'ordre de la sublimation émotionnelle, l'imaginaire de l'en-deçà du chant désigne un transport intérieur, faisant que toutes les choses abordées sont elles-mêmes et plus qu'elles-mêmes, en se répondant et en se prolongeant par vibration :

Ici, pleinement, au cœur des choses ainsi revivifiées par une musique secrète, presque imperceptiblement, d'onde en onde étendue à tant d'autres pages encore, dans le bonheur du moindre tressaillement du vent, du moindre renouveau *mezza voce*, ici, oui, demeurer dans une attente comblée.⁹¹⁴

La spécificité de cet « ici », point de convergence autant que point de fuite⁹¹⁵, auquel le poète s'attache est de n'être ni royaume du quotidien, ni plénitude immédiate, mais bien frémissement de réjouissance, dans un sentir qui est l'image réfléchie d'un écrire, et réciproquement. Et c'est bien en cela que l'imaginaire du chant porté par le poète se distingue des royaumes d'extases plus matérialistes de Camus.

⁹¹⁰ *Ibidem*, « *La communication heureuse* », pp. 220-222.

⁹¹¹ *Ibidem*, « *Petites baies bien dodues, bien rondes* », p. 104.

⁹¹² Le chant dit aussi cette circulation, cette contagion émotionnelle qui polarise le locuteur entre l'extrême proximité de l'empathie et la sympathie, maintenant une distance.

⁹¹³ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Point de fuite* », p. 56.

⁹¹⁴ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « *Petites baies bien dodues, bien rondes* », p. 105.

⁹¹⁵ Référence à la pénultième citation.

En deçà du chant, le courant circulatoire fait communiquer des instants différents comme pour effleurer un royaume dont la clé et la teneur seraient dérobées, insaisies. Dans le poème « *Excavations* », le dialogue vibratoire s'établit, mais en un éclair aveuglant. Il embrasse tout, temps, matière pierreuse et bruits :

À présent, ailleurs, autrement, ailleurs, à nouveau, cet instant même est excavation – oh surprise ! – carrière désaffectée.

Une note le fixe, en quoi se résorbent tous bruits.

Non un chant : un appel unique, répété.

Bref zénith.⁹¹⁶

Le défaut du chant n'induit pas uniquement un manque, et le royaume trouve son acmé dans la pointe musicale qui, de manière fulgurante, contient tout, moments, lieux, sons. La brièveté de la note est réjouissance, ou nostalgie, ou trace de l'un. Par contraste avec le musical et avec le chant qui supposent une harmonie, une mélodie, l'imaginaire de l'en-deçà du chant se situe du côté de l'instant et aussi de ses ricochets. Il place en tension l'intensité, l'unicité d'un point d'orgue et la discontinuation d'un déploiement. Par ailleurs, l'en deçà du chant peut être polarisé du côté d'un retentissement discontinué, d'une « *musique fuguée* », toujours affleurante, asymptotique, et toujours entrecoupée. Dans la prose « *Causses*⁹¹⁷ », l'intuition d'une « *musique fuguée* » émane de ce que, faite de lignes, de routes, de rivières, de ponts et de « lignes de crête » presque « voisine[s] » l'étendue ménage, pour le regard du locuteur, des conductions souples entre les choses, des ricochets non heurtés. À la manière de la composition de la fugue assurant un déploiement grâce au passage du thème dans toutes les voix, les tonalités, l'en deçà du chant ouvre sur la traversée d'un royaume toujours insaisissable dans son intégralité. L'en deçà du chant correspond à ce revers heureux, fait d'exil et de distance, mais vécu sur le mode de l'ubiquité : les accords fugués entre les choses rendent ductile l'épanchement de la caresse optique du locuteur porté par le « (*désir d'être partout à la fois, de toute embrasser avidement*) ». Enfin, l'imaginaire du chant rejoint l'idée d'un courant secret, d'une « légende intime » mais insue car les « termes » en sont « épars », « indéchiffrables ». Il accorderait les émotions ressenties en rapport au déploiement des reliefs et à la « blancheur élargissante du papier »⁹¹⁸. L'approche poétique du royaume paraît, telle que médiatisée par l'émotion, liée à la fascination pour l'en deçà de « toute ligne mélodique », quand « tend parfois à se dégager, timide, incertain, à peine sorti de sa gangue, un chant inouï,

⁹¹⁶ *Dans la foulée, op.cit*, p. 74.

⁹¹⁷ *Muettes émergences, proses, op.cit*, « *Causses* », pages 234 et 235. Le choix de l'italique appartient à l'auteur.

⁹¹⁸ *Muettes émergences, proses, op.cit*, « *Causses* », pages 234 et 235.

cristallisé au moment de naître.⁹¹⁹». L'allure tout à la fois discontinue et fluide de la textualité chappuisienne répond à cette ouverture enchantée, entre royaume et exil.

3.3.1.3. *Le poème, une promesse en deçà du chant*

Refusant de restreindre le chant à l'idée d'une fusion naïve et cherchant à concilier la notion avec la modernité et sa quête de distance et d'altérité, A. Rodriguez distingue « le chantant, comme potentialité liée au texte, du chant, comme rapport empirique à l'auteur⁹²⁰ ». Or, cet angle est particulièrement opérant pour expliquer la tension entre exil et royaume poétique dans l'œuvre de Pierre Chappuis. De fait, dans l'imaginaire du poète, l'en deçà du chant, son manque ou bien sa présomption, métaphorisent ce qui ouvre le locuteur à un courant qui ne procède pas de lui-même mais le relie au monde et à l'insu en soi. Traversé par ce courant, le locuteur, et avec lui le poème est chargé de conduire une vibration pouvant se recomposer ultérieurement, dans une « communication heureuse⁹²¹ » avec le lecteur. Ce passage, dont l'œuvre n'est qu'un média, recouvre l'idée du chant comme effet dû au poème.

Incontestablement, l'imaginaire du chant engage l'efficace poétique. Par « le biais des mots⁹²² », peut s'exprimer un transport émotionnel, les mots répercutent ce qui chante en soi. Mais, si le poème n'est pas lui-même chant, c'est que le poète neuchâtelois ne pense pas que le "je" puisse être transparent à lui-même, ou aux yeux du lecteur. Le chant est indissociable de la volonté de préserver un échange, un partage en dépit, ou plutôt à la faveur de cette obscurité insurmontable. Dans *Le Biais des mots* (1999), l'auteur affirme que les mots ont à charge de faire sourdre le chant « des zones inexplorées » du sujet⁹²³, ou bien encore que le mot le plus juste n'est pas celui qui désigne la chose mais celui qui préserve « la vibration » la « mieux ajustée » à l'émotion que la chose « éveille en nous »⁹²⁴. Presque vingt ans plus tard, dans *Battre le briquet* (2018), le poète soutient que le chant n'est pas « porté par les mots, mais les port[e], les suscit[e], ayant musicalement, [...] ayant foncièrement partie liée avec les sentiments, les mouvements de l'âme⁹²⁵ ». Parallèlement, dans ce dernier ouvrage, le chant

⁹¹⁹ *Un Cahier de nuages, op.cit.*, p. 42 : « S'il se pouvait, toute ligne mélodique noyée dans le brassage et rebrassage d'une matière charriée, broyée, remuée (par moments merveilleusement apaisée), fractionnée en îlots, en strophes, trouver s'il se pouvait l'équivalent de la prose (pour ainsi dire) en fusion – en éruptive et liée – de Bella Bartók d'où tend parfois à se dégager, timide, incertain, à peine sorti de sa gangue, un chant inouï, cristallisé au moment de naître. »

⁹²⁰ Dans son article « *Le chant comme imaginaire de la lecture empathique* », in Rodriguez, Antonio (dir.), Wyss, André (dir.), *Le Chant et l'écrit lyrique, op. cit.*, p. 70.

⁹²¹ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « La communication heureuse », pp. 220-222.

⁹²² En référence à l'ouvrage *Le Biais des mots, op.cit.*

⁹²³ *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 74.

⁹²⁴ *Ibidem.*

⁹²⁵ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 119.

permet à l'auteur de penser une relation circulaire et spéculaire. Entendu comme un mouvement dynamique irréductible à un sentiment distinct, comme un affect circulant entre les mots, le chant recouvre le versant mystérieux du lyrisme, son versant insu plutôt qu'inconscient. De fait, le poète s'interroge ainsi : « Qui fait le chant, de la langue ou de moi⁹²⁶ », l'alternative excluant l'idée que la poésie existe sans maintenir l'intuition du chant. Embrassant à la fois le jaillissement et la répercussion de l'émotion, le chant implique encore une autre forme de miroitement révélateur : le courant d'affect⁹²⁷ qu'il anime renvoie le sujet à une part de lui-même non seulement insue mais intègre, c'est-à-dire « en dehors des modes » et des « conventions »⁹²⁸. L'imaginaire du chant est donc moins empreint par la nostalgie de l'exaltation ou de la puissance poétique, que par celle d'une nudité, d'une spontanéité vitale ensevelie sous le poids social, d'où l'affinité avec Rousseau, d'où une certaine nostalgie de l'enfance. Mais, à cet égard encore, la nostalgie chappuisienne n'est pas distincte de son revers : une impulsion projetant vers l'à-venir, où se rafraîchir, où se retremper auprès des choses. Et si les mots « dénoncent la place vacante » laissé par le chant, ils ne « s'orientent » pas moins vers lui, « fût-ce d'une voix blanche⁹²⁹ » quand le silence colore l'attrait et l'approche du chant.

Enfin, la circularité spéculaire qui caractérise l'imaginaire du chant dans l'œuvre chappuisienne, articule comme avers et revers la promesse d'une inatteignable poésie et la promesse d'un royaume poét(h)ique. Si le poème n'instaure pas un royaume où vivre, s'il n'embrasse pas la poésie ; l'imaginaire du chant suppose un retentissement, une cinétique de répercussions intérieures qui conjoignent le manque et la promesse. Ainsi, dans l'éparpillement des choses de l'étendue, le locuteur du poème « *La main la moins lourde* » se sent venir « Sur les lèvres un chant peut-être, à naître » ; puis il entrevoit un paysage « ayant la fraîcheur de la page »⁹³⁰. Parallèlement, les « *pas de loup*⁹³¹ » du promeneur sèment dans l'étendue des échos graves auxquels répondent des « trilles de voyelles » dans les arbres, si bien que palpite alentour un « chant à naître ». Or, cet en deçà du chant, cette « [p]arole en défaut », en appelle à un autre chant, à une autre promesse, celle de la nuit, qui « seule » peut apporter une « réponse ». Mais la promesse du chant nocturne n'aura pas besoin d'être tenue,

⁹²⁶ *Ibidem*, « *Le chant* », p. 42.

⁹²⁷ La notion d'affect correspond pour nous à l'approche phénoménologique du sentir, à une émotion antérieure à toute la coloration thymique.

⁹²⁸ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, « *Le chant* », p. 42.

⁹²⁹ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 75.

⁹³⁰ *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, p. 64.

⁹³¹ *Dans la foulée*, *op.cit.*, « *À pas de loup* », p. 125.

du moment que le chant se fait attendre et qu'il s'étend comme un royaume de transparence sur l'étendue, comme un filet invisible, comme un charme poétique.

Dans l'ensemble de l'œuvre, le chant, aussi bien que son défaut, son manque ou sa présomption, impliquent un courant d'échange, une communication émotionnelle spéculaire qui participe très nettement de cette qualité d'allégresse et de réjouissance que J. Dupin⁹³² loue chez le poète neuchâtelois. En effet, J. Dupin évoque le soulèvement et « l'unanimité des émotions » qui animent l'étendue, la marche et la « passion de l'écriture ». L'imaginaire du chant concerne l'intuition d'un royaume poét(h)ique dans la mesure où il implique « la circularité de l'orgasme de l'écriture » (Dupin).

3.3.2. La vibration spéculaire du sentir et de l'écrire

« Le rêve qui nous saisit à ce moment-là est celui
d'une transparence absolue du poème »
P. Jaccottet⁹³³

L'écrire*, recouvre un échange réversible entre le désir d'« écrire, écrire ou non⁹³⁴», elle désigne un type de participation au monde passant par un état de disponibilité à l'écriture, par une résonance vibratoire impliquant l'écriture. Dans l'œuvre de Pierre Chappuis, la vibration spéculaire du désir du monde, du sentir, et de l'écrire est la clef de voûte de la tension entre « l'exil au quotidien et le royaume⁹³⁵ ». Le royaume poétique chappuisien correspond au moment où l'état des choses s'illumine, conjointement et réciproquement, du désir de jouir du monde et, tout à la fois, d'un désir d'écrire et d'une contrariété due au détachement impliqué par le travail de composition⁹³⁶. Cette disposition est proprement prismatique, réflexive : le locuteur cherche à entrevoir comment s'instaure un royaume poétique aux abords du désir de l'écrire. Se figurant en marge du travail poétique, le poète interroge la manière dont les choses entrent en relation miroitante les unes par rapport aux autres afin de susciter une relation au monde absolument indistincte de l'écriture. Ainsi envisage-t-il la « source » dynamique de la poésie, source « dont il faut préserver le pur

⁹³² Dupin, Jacques, « Le Sens de La Marche. Pierre Chappuis », *M'introduire dans ton histoire, op. cit.*, les citations sont relevées aux pages 149 et 150.

⁹³³ Jaccottet, Philippe, *Œuvres, op. cit.*, *La Promenade sous les arbres*, p. 126. Dans le paragraphe concerné, P. Jaccottet remet en question l'image, ce dont Pierre Chappuis est éloigné ; en revanche, la question posée est aussi celle d'une poésie qui ne veut pas détourner longtemps d'un rapport immédiat aux montagnes, et de manière plus large aux choses simples du monde.

⁹³⁴ *Décalages, op.cit*, I, 1, « (liminaire) ».

⁹³⁵ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures, op.cit*, p. 113. Choix typographiques appartenant à l'auteur.

⁹³⁶ Questions abordées au sujet de *La part manquante de l'immédiat* » (cf. *supra*, pp. 619-627), nous en rappelons très brièvement la teneur. Deux notes en particulier justifient notre propos : « *Échelle des valeurs* » (*La Rumeur de toutes choses, op.cit*, p. 56) et « *Aller l'amble* » (*La Preuve par le vide, op.cit*, p. 119).

jaillissement silencieux » (M. Blanchot, au sujet de Rilke⁹³⁷). À cet égard, la réflexivité des notations relève rarement d'une approche métapoétique⁹³⁸, sauf à entendre que le poète exprime par là l'exigence poétique de faire « place nette » et de reconduire le lecteur à « l'air libre »⁹³⁹. Avec l'écrire, il ne s'agit pas plus de préoccupations métapoétiques, que de l'affirmation d'une « compulsion d'écrire », (D. Viart à propos des « *Fragmes* » de J. Dupin⁹⁴⁰) : le poète sonde cette « pression souterraine et puissante » qui établit un champ de tensions articulant l'« échange entre les sentiments et les forces créatrices⁹⁴¹ » et l'exigence d'habiter poétiquement le monde.

Nous distinguons trois types de miroitements entre le sentir et l'écrire : le premier intéresse l'inspiration du dehors, le deuxième, la fascination de la page blanche, quant au dernier, il concerne le fantasme d'une conscience poétique prismatique.

3.3.2.1. *L'inspiration du dehors*

La formulation retenue pour ce passage se démarque de la notion d'écriture du dehors convoquée par J. Dupin au sujet de Pierre Chappuis. Les deux auteurs ont ceci de commun qu'ils ne revendiquent ni l'appropriation du monde, ni l'autorité complète sur l'écriture dont l'impulsion et l'élan échappent⁹⁴². En revanche, le poète neuchâtelois n'entretient pas de rapport d'altérité radicale vis-à-vis de l'écriture, celle-ci n'étant pas synonyme de désappropriation de soi⁹⁴³. L'approche chappuisienne est ambiguë car, si l'auteur fantasme de « [l]aisser le poème s'écrire⁹⁴⁴ », ce n'est pas qu'il se veut absent, mais c'est surtout qu'il prétend préserver l'appel de ce monde, qui *n'est pas* « fait pour aboutir à un beau livre⁹⁴⁵ » (Mallarmé). Aussi l'aspiration à écrire transparaît-elle au cœur de l'étendue,

⁹³⁷ Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 148.

⁹³⁸ Par exemple, le poème « *Voie lactée* » (*D'un pas suspendu*, op.cit, p. 66) se prête à une lecture métapoétique : le mouvement des astres, « toujours à corriger, reprendre, articuler provisoirement » fait miroiter quelque chose comme un art poétique. Reste que l'occurrence est loin d'être représentative, comme nous souhaitons le montrer dans ce chapitre.

⁹³⁹ *La Preuve par le vide*, op.cit, « *Place nette* », p. 109.

⁹⁴⁰ Viart, Dominique, « *Fragments et litanie. Écrire selon Jacques Dupin* », in Viart, Dominique (dir.), *Jacques Dupin. L'injonction silencieuse*. Paris : La Table ronde, 1995, pp. 61-72.

⁹⁴¹ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit, « *Le sentiment de la beauté* », p. 146.

⁹⁴² Dominique Viart rend compte de cette approche au sujet de Jacques Dupin dans l'article « *Fragments et litanie. Écrire selon Jacques Dupin* » (in *Jacques Dupin. L'injonction silencieuse*, op. cit., p. 64).

⁹⁴³ La virulence, la violence, le désastre sont des dimensions poétiques largement mises en avant par la critique, et notamment dans *Jacques Dupin. L'injonction silencieuse*. Elles ne sont pas représentatives de la poétique chappuisienne, pas plus que du rapport de l'auteur à l'écriture. Par ailleurs, nous avons insisté sur le fait que « le sentiment du monde » (R. Barbaras, *Métaphysique du sentiment*) engage une expérience de déprise et aussi un approfondissement de soi.

⁹⁴⁴ *La Preuve par le vide*, op.cit, « *Inspiration* », p. 46.

⁹⁴⁵ Mallarmé, Stéphane, *Œuvres Complètes, Tome II*. Éd. Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 702.

comme en transparence, en surimpression, à la manière d'un désir nu. Dans le poème « *Sources de gel*⁹⁴⁶ », les pas du locuteur éveillent l'écrire : les répercussions du pas font retentir dans l'étendue des « voyelles claires comme l'hiver ». Le désir poétique se manifeste par le biais de l'homéotéleute entre [klɛR] et [ivɛR] : il traduit à la fois le manque et la présomption d'une inspiration du dehors. Le poète aspirerait au monde et à l'écriture, de façon aussi simple qu'il respire⁹⁴⁷ : « les mots ne devraient-ils pas surgir d'eux-mêmes ? ». L'écrire fait entrevoir, en deçà du travail de l'écriture comment s'avive poétiquement la traversée du monde. La comparaison avec un autre poème, « *Au gré de la marche*⁹⁴⁸ » révèle d'autres corrélations entre le sentir et l'influx créateur. Reportons-nous au dernier paragraphe du texte :

Sur quelles syllabes mes chevilles trébucheraient-elles ? La phrase – quelconque, de toujours – qui semble s'élever s'achemine en quête d'un sens, ignorante de son terme.

Notons premièrement la tension entre appropriation et désappropriation de l'impulsion d'écrire : des « syllabes » sourdent, la « phrase » surgit mais sans se porter à la rencontre du locuteur. La relation à l'étendue passe par le corps et par l'intuition du verbe, mais le dehors ne dicte pas le poème : il ne se livre pas au poète qui, « trébuch[ant] » ici et là, devra surmonter les obstacles de l'écriture. Reste que l'écrire est résolument placé du côté d'un soulèvement, d'un transport poétique parce qu'il est délié de toute préoccupation téléologique du « sens ». La tension de la phrase équivaut à l'idée d'une continuation de la poésie : le locuteur emprunte un élan « de toujours » pour traverser le temps et l'étendue qui sont à sa portée. En substance, si l'abandon à ce qui pourrait être une manière d'écriture du dehors est d'emblée présenté comme un fantasme ; le mouvement ascensionnel de la phrase, la dynamique de l'écrire, anime le désir du monde. Le locuteur témoigne de la nostalgie de l'inspiration, mais pour la reverser du côté de l'aspiration au monde et de l'écrire.

La note intitulée « *Phrase inécrite*⁹⁴⁹ » (*La Rumeur de toutes choses*) fait étroitement écho à l'occurrence précédente. Dans une étendue « grisaille », Pierre Chappuis figure sous la forme d'une « phrase » une « palpitation » qui, à la manière d'un « courant », le traverse et « l'entraîne » toujours plus avant dans le « sentiment d'être de *plain-pied* ». La mise sur le même plan de l'élan phrastique et de l'avancée dans l'étendue coïncide avec une réversibilité généralisée. Cette phrase conduit le poète, elle fraye pour lui l'étendue, mais elle « [r]estera

⁹⁴⁶ *D'un pas suspendu*, op.cit, p. 67. Le poème auparavant abordé page 712.

⁹⁴⁷ Nous renvoyons aux notes « *Inspiration* » et « *Inspiration négative* » (*La Preuve par le vide*, op.cit.) dans lesquelles le poète aborde l'inspiration comme le travail intérieur induit par une « force étrangère aussi vitale que l'air dont, sans y penser, nous remplissons nos poumons » (p. 46), ou comme une « aspiration » (page 137).

⁹⁴⁸ *À portée de la voix*, op.cit, p. 59.

⁹⁴⁹ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit, pp. 156-157.

inécrite », son rôle consiste à « devan[cer] le sens ». Or cet exil dans le monde figure un acheminement vers le poème, il correspond à la « métamorphose » du « rapport à la parole »⁹⁵⁰ (Heidegger). En deçà de l'idée même d'écrire, la glissée de la phrase dans l'étendue est heureuse, elle implique un ressourcement du désir et confère au poète « une énergie à la fois déployée et retenue ». Le royaume de l'écrire s'ouvre au temps d'une traversée poétique et poïétique : le renouvellement du rapport aux mots équivaut au renouvellement de la relation à l'étendue.

C'est dans les dernières lignes du poème « *Clairière*⁹⁵¹ » que la dynamique de l'écrire comme tessiture d'énergie atteint, selon nous, son apogée. La force du transport qui emporte le locuteur dans l'étendue a pour avers un courant lumineux, et pour revers une révélation phrastique. Cette vibration spéculaire mène irrémédiablement vers l'illumination d'un royaume poïétique :

Non point briseuse d'élan, elle scintille uniment, clairière future (*ma phrase*), elle scintille, hachée (*mon impossible phrase*), au cœur, en bordure, ne divise, heureuse, ne départage point, mais, à mesure que j'approche, devient neige, débordement éveil.

L'ensemble de l'unité textuelle rend compte du processus d'acheminement vers le renouveau du rapport au monde et à l'écrire : le déploiement phrastique accumulatif en accuse les divers soubresauts. La promesse portée de manière discontinue par l'« *impossible phrase* » conduit finalement à un « éveil » extatique. La figure de la phrase qui permet au locuteur de fluer dans l'étendue se métamorphose, et en dernier ressort, elle échappe à toute prise, mais pour faire sens : elle pointe la rencontre avec le poème.

La figure de l'écrire fait transparaître le fantasme d'un acheminement qui renvoie moins à l'écriture du dehors qu'à l'illumination de la poésie. Le poète présente la poésie comme un impalpable courant nourrissant réciproquement l'éclairement du monde et le goût des mots. L'imaginaire de l'écrire coordonne la réjouissance de vivre et l'énergie vibratoire dont la poésie est gage, quand bien même l'une et l'autre échappent à toute prise.

3.3.2.2. *Dissiper l'écrire*

Dans le sillage des précédentes perspectives, s'impose la nécessité d'approfondir l'analyse de la fascination du poète pour la page blanche⁹⁵². Et, c'est à rebours que nous lirons

⁹⁵⁰ Heidegger, Martin, *Acheminement vers la parole*. Traduction Beaufret, J ; Brokmeier, W et Fédier, F. Paris : Gallimard, 1976, p. 256.

⁹⁵¹ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole*, op.cit, p. 88.

⁹⁵² Ce passage nous permet d'approfondir, sur un autre plan, certaines réflexions proposées au sujet des phénomènes de *Réversibilités entre un silence parlant et une parole taciturne*, cf. *supra* pp. 627-635.

les propos de Pierre Chappuis dans la note intitulée « *Écrire*⁹⁵³ ». L'auteur conçoit l'écriture comme une réponse à l'impossible plénitude du quotidien ; il oppose la pérennité du poème sur la page, cette « source appelée à ne pas tarir », à la « fugacité du vécu ». Parallèlement, le poète explique sa « fascination » pour la page blanche qui a le pouvoir impérieux d'appeler les mots, de « donner souffle au poème »⁹⁵⁴. Mais, les locuteurs qui évoquent la page blanche tendent, à divers degrés, à oublier les mots et le poème, pour goûter la « distance aveugle » de l'écrire, distance qui les sépare de l'écriture mais tout en les maintenant dans le champ de la poésie et dans le monde.

Seul le locuteur-poète du texte « (*liminaire*)⁹⁵⁵ » de *Décalages* oscille entre écrire ou renoncer à écrire, et d'ailleurs, la page en question n'est peut être pas vierge :

l'encre, la nuit épaissies
les traces de plus en plus brouillées

écrire, écrire ou non

illisible matin,
dans l'embrasure
où disparaît la clarté de la flamme

La confusion entre les « traces » nocturnes et celles de l'écriture rend finalement le locuteur à l'emportement lumineux de l'aurore qui souffle le feu (« la flamme ») d'une écriture, ou du moins d'une préoccupation d'écrire. Si bien que l'énoncé central se lit à la fois comme l'expression d'une hésitation ou comme la mise en évidence de la réversibilité entre écrire et ne pas écrire, elle s'entend encore comme une résolution négative que confirme (et/ou que motive) l'immersion dans l'illumination matinale, soit que la beauté matinale rende vain le désir d'écrire, soit que l'aurore surprend le locuteur-poète avant qu'il n'ait eu le temps de composer. À l'impuissance à déchiffrer le monde dont les « traces » s'évanouissent dans l'obscurité, réplique le désir d'écrire ; puis, à la promesse matinale répond le renoncement à écrire, au profit de la clarté de vivre⁹⁵⁶. L'ambiguïté du poème rejoint-elle l'idée d'« écrire dans le vide – pour que le vide écrive en nous⁹⁵⁷ » (J. Dupin) ? Auquel cas, rappelons que, pour le poète neuchâtelois, vide et plénitude entrent en relation de réversibilité, en particulier quand s'exercent la « fascination », la « ferveur » de la page vierge, quand la blancheur de la

⁹⁵³ *La Rumeur de toutes choses, op.cit*, p. 121.

⁹⁵⁴ *Ibidem*.

⁹⁵⁵ *Décalages, op.cit*, I, 1, (n.p.).

⁹⁵⁶ Dans la note « *Écrire* » (*La Rumeur de toutes choses, op.cit*, p. 121), le poème est présenté comme la « promesse » peut-être illusoire (« marché de dupes ? ») d'échanger la labilité « du vécu » contre la « source appelée à ne pas tarir », l'écriture.

⁹⁵⁷ Dupin, Jacques, *Écart*. Paris : P.O.L., 2000, p. 37. Reste que l'ensommeillement ne va pas, dans le passage concerné, sans une virulence bien distincte de la poétique chappuisienne.

page assure le « renversement du négatif en positif⁹⁵⁸ ». Partant, il ne fait nul doute qu'en adossant comme avers et revers le fait d'écrire ou ne pas écrire, le locuteur suggère son désir d'une poésie qui serait avant tout un royaume « d'intimité respirante » élargissant l'espace, comme « une pure brûlure intérieure autour de rien » (Blanchot⁹⁵⁹) : selon l'occurrence relevée, l'élargissement respiratoire dont vibre la page blanche ne « brûle » de rien d'autre que de la reviviscence aurorale. L'indéniable retrait du locuteur-poète n'équivaut pas à sa dissipation dans le dehors car, par son hésitation même, son autorité sur l'acte d'écrire reste première. La posture du locuteur interroge un choix poétique, à savoir si le geste de l'écriture est ou non rendu vain. La page vierge donnerait-elle à voir plus clairement le monde ? D'une certaine manière, le rapport à la page illuminée de lumière renvoie à la lucidité poétique, à la figure de l'aveugle poète tâtonnant, toujours séparé d'une poésie insaisissable, d'une poésie qui se dérobe, et ce « toujours en avant ». Mais à celui qu'aveugle la clarté du jour échoit « un rapport étroit avec le monde »⁹⁶⁰. De manière comparable à l'effet de fascination de la page blanche, la clarté du jour qui embrasse les pierres « muettes » délivre l'auteur « de la nécessité de dire », comme si la « blancheur sereine, un vide » avait paradoxalement le pouvoir de « comble[r] l'écart » entre les choses et l'écrire⁹⁶¹.

Quant au poète-locuteur de « *Splendeur étouffée*⁹⁶² », sa table est délivrée « de son poids d'ombre », et lui-même est dessaisi du travail auctorial car « autre que [lui] a pris faction ». Durant ce retrait nocturne, c'est le dehors qui s'est écrit lui-même, et qui traversant la « fenêtre », s'est confié et s'est déposé en toute transparence sur la page vierge déposée la veille sur le bureau. La blancheur de la page vient étrangement répercuter l'effervescence d'un monde nocturne dont le locuteur-auteur s'est absenté pour dormir : elle a transformé une séparation en un ardent reliement au monde, laissant présager l'écriture du poème. Dans l'instant où le locuteur revient à sa table, c'est-à-dire dans la seconde et dernière unité textuelle, il note que :

Tracé de lui-même à l'encre sympathique, le paysage, de la fenêtre, vibre d'une splendeur étouffée.

⁹⁵⁸ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « Écrire », p. 121.

⁹⁵⁹ Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 148. M. Blanchot évoque l'œuvre de Rilke en ces termes : « Le poème véritable n'est plus alors la parole qui enferme en disant, l'espace clos de la parole, mais l'intimité respirante, par laquelle le poète se consume pour accroître l'espace et se dissipe rythmiquement : pure brûlure intérieure autour de rien. ».

⁹⁶⁰ Dans *Battre le briquet* précédé de *Ligatures* (op. cit., p. 78), la citation (déjà relevée dans l'étude sur *La prescience de l'aveuglement poétique*, page 711) est la suivante : « À celui qui était privé de la vue échet un rapport étroit avec le monde et tout autant, aveuglément, avec les mots comme si la poésie, toujours en avant de nous, refusait de se laisser prendre au lasso. ».

⁹⁶¹ *Muettes émergences, proses*, op.cit., « À contre-jour », p. 53.

⁹⁶² *D'un pas suspendu*, op.cit., p. 10. Poème intégralement cité dans *Les gestes sympathiques*, p. 322.

Finalement, le cadre de la page et le cadre de l'embrasure se surimpriment. L'ultime participe, « étouffée », constitue l'un des termes pivots de la réversibilité entre exil et royaume poétique. En effet, il devient impossible de distinguer si, à défaut d'écriture, la page blanche se présente comme le miroir poétique d'un paysage auquel elle ôte de sa luminosité, de sa fraîcheur en le contraignant dans le cadre de la feuille et dans le jeu de l'écriture ; ou bien si, inversement, la blancheur fascinante de la page offre un répondant plus éclatant, plus vif encore que le paysage lui-même car elle lui promet un plus ample, un plus pérenne épanouissement dans « le poème à venir ». Toujours est-il que, dans ce suspens, l'écrire ne correspond plus à un acte mais à une sorte de nudité poétique, qui embrasse d'une même plénitude silencieuse l'énergie du monde et celle qui se dégage de la page blanche. Si la poésie sépare du monde – le locuteur est en retrait, hors du paysage, dans l'intériorité du lieu de travail, comme le souligne le redoublement des cadres de la fenêtre et de la page –, elle ouvre néanmoins sur un désir poét(h)iquement et poïétiquement prometteur : la régénération renvoie et au monde et à l'écriture « à venir ».

La relecture du poème « *Novembre*⁹⁶³ » est non seulement de nature à confirmer la richesse de la circularité des rapports entre la page, l'écrire et le monde, mais aussi à révéler la complexité de leurs échanges réversibles. Contrairement aux précédentes occurrences, le locuteur-poète ne se projette pas dans l'écriture, il ne se préoccupe pas d'un poème à venir. De manière singulière, il n'est pas non plus happé par une page blanche dont le pouvoir consisterait à saisir et recueillir l'éclat, l'effervescence du monde. À l'inverse, le poème fait état de multiples évanescences : l'étendue se dissipe dans le soleil, l'érable « s'exténue » sous les yeux du locuteur, de même que la chambre, et de même que l'encre qui se dilue doublement, dans la blancheur de la page éclairée de lumière, et dans le dehors où elle verse. Finalement, la page, elle-même déhiscente, s'« illimite ». En somme, du fait du soulèvement radieux de l'étendue, l'expansion matinale marque un exil car le locuteur-poète est dépossédé de ce qu'il a écrit. Mais cet exil correspond à l'ouverture d'un royaume poétique de transparence : en dépit de ce qui a été oblitéré (l'arbre, la chambre, l'encre et la page), la clarté en elle-même « rassasie », comble pleinement un poète qui, précisément, ne semble plus se préoccuper de faire œuvre littéraire tant le sentiment de plénitude semble prégnant.

En cela, la fin de la dernière prose de *Muettes émergences*⁹⁶⁴ est tout à fait comparable, la page blanche « [n]'ayant nulle promesse à tenir » :

⁹⁶³ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole, op.cit.*, « *Novembre* », p. 70. Comme pour « *Splendeur étouffée* », nous ne citons pas le texte qui est intégralement reporté page *Les gestes sympathiques*, page 322.

⁹⁶⁴ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 249. Le texte n'est pas titré.

Immobile, fervente, suspendue au-dessus de la feuille, la plume alors donne congé à des mots délivrés de leur poids (ou les choses ou, en nous, le sentiment). Rien de plus qu'indice, frémissement, transparence au point que le poème insensiblement glisse, verse dans le futur, l'oubli.

Reviendra, revivra, encore et encore.

La feuille vierge est présentée comme un espace spéculaire. À son contact, l'allégement du sentir équivaut à une absolue déhiscence : la blancheur est à la fois « origine et fin », « sollicitation » et apaisement⁹⁶⁵. À sa surface toute chose, tout signe d'existence se déposent à la fois concrètement et de manière invisible, en « transparence ». La page est un miroir qui ne reflète rien d'autre que la plénitude de l'évidement, du dessaisissement. Elle recueille et elle fait voir l'énergie poétique et vibratoire qui résulte de l'acquiescement ravi à la simplicité d'être. Cette simplicité ne requiert pas l'écriture puisque le poème « verse » dans « l'oubli » ; mais elle coïncide avec une sorte de foi, avec une espérance tranquille en la survivance de la poésie dont le reflux et reflux sont inaltérables. L'espérance combine une promesse poétique non tenue, l'écriture du poème, et la réalisation de l'autre promesse, celle du royaume poétique : la sensation d'un épanchement, d'un transport dans l'étendue spatio-temporelle qui déborde ses propres limites spatiales et temporelles, qui « verse dans le futur ». Ces deux versants de l'écrire s'articulent paradoxalement, non pas exactement l'un au détriment de l'autre, le ravissement dans le monde au détriment de l'écriture, mais l'un par le biais de l'autre, l'un se répercutant sur l'autre, mais à distance dans le temps, par le biais d'un décalage.

En dernier lieu, retrouvons le poème liminaire de *Pleines marges*, « (hiatus)⁹⁶⁶ ». Par le biais d'un large ponctème blanc, un mouvement d'ouverture est suggéré, qui dépend étroitement de la page blanche :

Toute la nuit
est resté ouvert
sur une page blanche
le calepin de cuir noir.

Au matin, la neige.

Le locuteur ne se figurant pas disposé au travail, la seule notation renvoyant à l'écriture est celle du calepin ouvert, de manière apparemment contingente, sur une page vierge. Cette page devient le prisme spéculaire d'une étrange absence : l'illumination matinale intervient comme une respiration nécessaire, cyclique. Le répons muet entre la page et l'étendue se situe aux marges de l'inspiration et du désir d'écriture, et comme en marge de la plénitude tant le

⁹⁶⁵ *Ibidem* : « La page blanche, origine et fin ; sa sollicitation, sa paix ».

⁹⁶⁶ *Pleines marges*, *op.cit.*, p. 9. Poème abordé au sujet des *Les ponctèmes exhibant un suspens*, cf. *supra* p. 227.

« *hiatus* » oscille, se délie aussi bien de l'attente que de la surprise. La page blanche ne vibre pas de la ferveur du locuteur, elle ne retentit pas de l'éclat de l'étendue et aucune trace textuelle n'y est oblitérée. Elle réfléchit avec simplicité cette distance, toujours source de promesse, qui relie le locuteur à un royaume poétique. La spécificité de l'occurrence tient à ce que la blancheur de la page et du ponctème interstrophique se délestent aussi bien du ravissement d'être au monde que de l'ardeur du désir d'écrire et que de la douleur de l'exil poétique : l'écriture fait défaut mais la vibration de l'écrire, l'éclat de la page conjoignent ces diverses dispositions en les portant vers le neutre. Le calepin rappelle cet autre carnet de la note « *Table de plein air*⁹⁶⁷ » : comme « resté là », « par oubli », l'objet est rendu au mouvement processuel du monde. Dans « (*hiatus*) », le carnet devient le « jouet » du jour ; dans la note, il communique avec le « vent qui, sans trouver à le refermer, ne cesserait, ne cesse de le feuilleter ».

Miroitant à la fois l'énigmatique échange et l'irréremédiable distance entre l'écrire et le monde, la page blanche est l'espace aveuglant d'où sourd la poésie ; elle engage la « blessure » de l'exil aussi bien que l'« élan »⁹⁶⁸ vers le royaume. Synonyme de « désir » autant que d'« appréhension » et de « peur » du poème à venir, la page blanche rejoint l'imaginaire d'une étendue que la parole traverserait en toute transparence « délivrée d'elle-même, épanouie, évanouie dans le soleil. »⁹⁶⁹. Sur la page comme sur l'eau qui coule en réfléchissant le monde, ou comme la neige qui s'écrit, inconsciente de l'effacement qui la menace sur « ce toit, / page où s'engouffre / fascinée, la lumière. »⁹⁷⁰, toute chose se dépose, mais sans se fixer, sans se révéler. L'imaginaire de la page blanche n'est pas distinct du fantasme d'une poésie capable de glisser dans le livre comme un courant, un transport qui toujours tendrait à « nous rendre à l'air libre⁹⁷¹ » : que le poème se déploie visiblement ou invisiblement sur la page, « la poésie se noue en plein air »⁹⁷².

⁹⁶⁷ *La Preuve par le vide, op.cit*, p. 139.

⁹⁶⁸ *La Preuve par le vide, op.cit*, « *Ys* », p. 106 : « Le poème englouti, la page retrouve sa blancheur. Parlant sans plus rien dire. / Fut une blessure ; un élan. ».

⁹⁶⁹ *Ibidem*.

⁹⁷⁰ *Entailles, op.cit*, p. 72.

⁹⁷¹ *La Preuve par le vide, op.cit*, « *Place nette* », p. 109.

⁹⁷² *Ibidem*, « *Plein air* », p. 110.

3.3.2.3. Une conscience poétique prismatique

Pour Pierre Chappuis, la notion de « *Conscience poétique* » ressortit à l'approche du royaume, c'est-à-dire à l'intuition de pouvoir embrasser l'ensemble du monde⁹⁷³. Or si le sentir, le « sentiment du monde » (R. Barbaras), peuvent susciter une telle plénitude, ils ne relèvent pas moins de l'épreuve de la séparation, de l'exil. Aussi le poète fantasme-t-il un écrire absolument kaléidoscopique, au sein duquel toutes choses se réfléchiraient mutuellement au prisme de la conscience du locuteur. Le lyrisme de la réalité s'apparente ainsi à une conduction miroitante : le poète se réfléchit en toutes choses, toutes choses se reflètent les unes les autres, selon le flux labile du monde et selon le désir du locuteur. Sur ce point également, simplicité et complexité forment l'avvers et le revers de la poétique chappuisienne. La prose liminaire de *Muettes émergences* permet de nourrir une analyse représentative, et relativement exhaustive, des notations méta-poétiques et de leurs enjeux.

Voici en quels termes la prose initiant le livre *Muettes émergences* figure un royaume de poésie au sein duquel la conscience du locuteur, et le texte même, se prétendent purs mouvements miroitants :

Pas plus poème que chute d'eau.

Si proche, cependant, si vive, animée et bruissante là, devant moi, comme en plein jour. Une cascade qui n'aurait rien d'un déversement de paroles, de mots ; au mieux en serait, mais pour son propre compte, l'image réfléchie. Un poème allant de soi qui se lirait, s'éclairerait de lui-même, rien d'autre, rien de moins qu'écume, et culbutes, rejaillissements sur des pierres de toutes tailles. Ou bien – mouvements et sons clairs, souples, continus, cristallins – c'est un torrent qui met en branle un carillon de pierres et les bouscule, les entrechoque, occupé sans relâche à défaire et refaire son lit.

Bonheur !

Ne croirait-on pas (mais la variété ! mais l'inépuisable renouveau !), ne dirait-on pas une boîte à musique où l'eau, tombant non sur des lettres (non plus que roches, ni galets, ni lames métalliques, ni touches) perpétuerait, recréerait à chaque instant le même chant, toujours en fuite ?⁹⁷⁴

D'emblée, l'auteur affirme le caractère indécidable du texte. Le prisme symétrique de la double négation induit deux remarques : d'une part, le poème et la cascade entrent en relation métaphorique réciproque, et d'autre part le texte se donne comme le revers du poème. Le texte se voue à réfléchir la poésie, oscillant entre art poétique, rêverie poétique et évocation descriptive. Le fonctionnement du poème est singulier car, en dépit de ses notations réflexives, il échappe au procédé de mise en abyme : le texte ne se prend pas lui-même pour objet mais il fait miroiter un royaume poétique de « Bonheur ! ». En effet, la conscience

⁹⁷³ *Ibidem*, p. 104 : « Ne se confond-elle point avec le sentiment que tout se tient et m'appartient – ou que j'appartiens à tout ? Désir d'être partout à la fois [...] conscience d'une plénitude éprouvée là où je me trouve ».

⁹⁷⁴ *Muettes émergences, proses, op.cit*, p. 9. Le début du texte a été cité en première partie, cf. *supra*, p. 201.

poétique aborde les choses de biais, selon leurs propensions à se faire écho, à parler les unes des autres, et pour « atteindre à rien d'unique », pour concilier « Exil et refuge. »⁹⁷⁵. Au cœur du texte, l'exclamation lyrique opère comme un point de nouage : à l'apparemment réflexif entre le texte et la cascade s'ajoute le prisme kaléidoscopique de la « boîte à musique », l'instrument *se jouant* et d'une cascade d'eau, et d'un poème qui lui-même se fracasse à la manière d'une chute d'eau. La dimension spéculaire du dernier paragraphe embrasse donc celle du premier, qui était fondée sur l'inversion symétrique des miroitements entre l'eau/le poème puis le poème/l'eau. Dans son ensemble, le déploiement textuel, est parcouru de soubresauts, de heurts et de ricochets syntaxico-sémantiques : il figure clairement, en dépit (ou à la faveur) de sa construction complexe, le courant poétique, l'ardeur, qui entraînent l'association des idées, les désirs de rapprochements poétiques entre les choses. Tel qu'il est construit, le déversement textuel prétend susciter une certaine ébriété verbale chez le lecteur, comme en témoignent l'adresse interrogative et les insertions parenthétiques exclamatives. Au fond, le lyrisme de la réalité chappuisien se rapporte bien moins à l'illusion de l'écriture du dehors (le poète ne fait pas ici référence à l'écriture elle-même) qu'aux fantasmes d'une apparente simplicité de construction, d'une apparente spontanéité (« allant de soi »), et d'une compréhension hallucinatoire : celle-ci consisterait non pas en une explicitation mais en une révélation surimpressionnée.

L'originalité de la réflexivité présentée par l'auteur tient à ce que la mise en relation spéculaire entre les choses doive être appréhendée par la négative. L'expression « pour son propre compte » est selon nous la clé de compréhension de cet abord négatif. En effet, l'auteur semble vouloir restreindre le sens du parallèle entre la cascade et le déploiement du poème à un simple écho, à « une image réfléchie ». Mais, en réalité, l'ensemble de la prose était d'autres interprétations : le texte renouvelle le principe de l'art poétique, et il interroge le rapport à l'idéal poétique du chant. L'inaccessibilité du « chant, toujours en fuite⁹⁷⁶ » coïncide avec l'ouverture d'un royaume poétique proprement illimité, se renouvelant, se répercutant continuellement dans le jeu des échos et des résonances. C'est une proposition, une espérance dont nous fait part le poète, d'où le recours quasi systématique au conditionnel. Mais, il faut, à

⁹⁷⁵ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Ressemblance » p. 14 : « Écho, rappel, reconnaissance, le semblable redonne vie, empêche d'atteindre à rien d'unique. Exil et refuge. ». La note (intégralement) se rapporte plutôt aux réminiscences mais les deux autres notes (« Ressemblance » et « Ressemblances », *Ibidem*, p. 17) abordent d'autres dimensions, dont le rapport entre les mots.

⁹⁷⁶ La singularité et la complexité de l'approche négative des notations réflexives du poème chappuisien apparaissent nettement par comparaison avec le poème liminaire du recueil *Le Chant* de Guillevic : « Le chant / C'est comme l'eau d'un ruisseau / Qui coule sur des galets, // Vers la source. // C'est la promesse / De la source au soleil. » (Guillevic, Eugène, *Art poétique précédé de Paroi et suivi de Le Chant*. Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, n° 357, 2008, p. 323).

cet égard, noter l'inflexion ouverte par l'alternative dans la dernière phrase du paragraphe liminaire : le poète s'écarte, apparemment seulement, de l'évocation spéculaire pour donner à voir (grâce au présentatif) la labilité du torrent. Or, ce faisant, c'est du déploiement textuel qu'il est question, le poète ne cessant de « défaire et refaire » le « lit » du poème dans le jeu kaléidoscopique des images. D'un reflet à l'autre, l'enjeu n'est pas de désorienter le lecteur, pas plus que l'eau ne change, fondamentalement, de direction en s'écoulant, mais bien de l'immerger dans le courant d'un « inépuisable renouveau » autour des motifs de l'eau, du texte, de la musique. Le poète donne au lecteur l'illusion que les remous et les « rejaillissements » spéculaires de l'écriture doivent être abordés sans heurts : à lui de se laisser appeler par le pronom « on », de se laisser glisser, emporter d'une enjambée à l'autre, comme s'il écoutait une fugue musicale.

Le texte est « l'image réfléchie » d'un royaume (en creux), d'un idéal lyrique dans lequel les choses se lieraient à distance, par miroitement dans la conscience du poète qui, lui-même, se réfléchit au gré de leurs associations. Le royaume lyrique chappuisien est marqué par l'imaginaire de la circularité spéculaire, de l'embrassement miroitant et ouvert : toute chose parlant des autres⁹⁷⁷ autant que d'elle-même, et impliquant dans ses répercussions désordonnées la conscience poétique⁹⁷⁸. Mettant en œuvre la réflexivité spéculaire de l'écrire, le poète veut montrer qu'il assume le risque de « s'aventure[r] dans le fouillis de la pensée » et de ses « d'associations d'images ou d'idées⁹⁷⁹ ». Le déploiement textuel nous renvoie à ce qui « correspon[d] » si bien à ces esprits « que nous sommes – où tout est toujours mouvement et agitation⁹⁸⁰ ». Faisant paradoxalement état d'un poème en creux, d'un chant en défaut, en « fuite » dans le blanc de la page, l'auteur suggère en quelque sorte que c'est en nous que la poésie doit s'épanouir⁹⁸¹. En définitive, en posant l'échange spéculaire entre l'eau et la poésie, qui toutes deux se déroberaient toujours en se projetant en avant d'elles-mêmes,

⁹⁷⁷ Dans la note « Parler d'autre chose » (*La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, pp. 148-149), Pierre Chappuis postule que le poème « parle aussi toujours d'autre chose, non point métaphoriquement » mais selon « des penchants bien réels, indépendants de notre volonté. ». Le texte liminaire de *Muettes émergences* montre, à l'inverse, que le poète travaille activement à susciter des phénomènes de miroitement.

⁹⁷⁸ Rappelons le besoin de l'auteur, « le besoin de chacun, subjectivement, de se reconnaître dans des objets privilégiés toujours un peu les mêmes, insondables autant que familiers, que la conscience, anonymement, ait vocation d'être leur miroir plus encore qu'eux » (*Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 161). En ce sens, l'écrire ne concerne pas uniquement le « je » de l'auteur mais se rapporte à tout sujet.

⁹⁷⁹ *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 48.

⁹⁸⁰ *Ibidem.*

⁹⁸¹ Par ces mots, nous paraphrasons l'analyse que Pierre Chappuis propose d'un passage du recueil de J. Dupin, *Une apparence de soupirail* (dans *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 92). Commentant le glissement phrastique, « Les nuages traversent la chambre au delà des cimes qui nous retiennent. La chambre abandonnée aux nuages... Les nuages laissés à la mer... », P. Chappuis note que l'énoncé de Dupin semble « se perdre dans le blanc de la page, dans le silence », réclamant « En nous, peu à peu, son épanouissement. ».

mais « sans faillir ici au rendez-vous⁹⁸² », c'est un intarissable rafraîchissement du bonheur de vivre et d'écrire que révèle l'auteur.

Quelles que soient les diverses configurations textuelles déclinées dans ce chapitre, la distance aveugle de l'écrire ouvre un espace de tensions miroitantes entre deux postulations se trouvant au cœur du lyrisme, lequel est « foyer⁹⁸³ » de tensions intimes, « irréconciliables », selon les mots mêmes de l'auteur. La première consiste à plonger au cœur des choses, à s'en rassasier, à « tirer franchement agrément du monde et de l'instant présent⁹⁸⁴ », au risque de parvenir à une pleine satisfaction qui « exclurait l'écriture⁹⁸⁵ » : ce royaume équivaldrait à un exil hors de la poésie. La seconde polarité tend à imposer au poète un retrait hors des choses du monde pour répondre au besoin de les ressaisir poétiquement⁹⁸⁶. En ce sens, l'écrire n'est pas essentiellement une réflexion métapoétique, une interrogation sur ce qu'est la poésie⁹⁸⁷, mais sur une manière poétique d'habiter le monde. L'écrire est un espace-temps où la « part heureuse » du poème « restée *dans l'air*, respirée, inédite »⁹⁸⁸ se dépose de manière translucide, au plus proche du monde et au plus proche de la poésie : soit la vibration du monde promet l'à venir de l'écriture, soit le poème, pure ondoyance, pur scintillement dans l'étendue et au contact de la page blanche, fait oublier l'écriture ou la rend provisoirement secondaire. L'écrire prétend maintenir le sentir poétique en deçà de l'orientation du sens que suppose l'écriture. Pour le poète, le bonheur consiste à délivrer la poésie d'un besoin de dire⁹⁸⁹ pour l'exaucer dans la promesse ouverte d'un royaume poétique suspendu « dans l'air⁹⁹⁰ » : dans la saveur de l'écrire, les choses (dont le torrent n'est que le parangon) se répercutent les unes sur les autres, renouvelant le rapport aux mots et au monde, déjouant tout à la fois l'exil et le refuge dans l'écriture, et l'assignation à la matérialité du monde.

⁹⁸² *D'un pas suspendu*, op.cit., « *Rivière amie, encore* », p. 50.

⁹⁸³ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., p. 141.

⁹⁸⁴ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « *Échelle des valeurs* », p. 56.

⁹⁸⁵ *La Preuve par le vide*, op.cit., « *Sagesse* », p. 73.

⁹⁸⁶ Pour ne rappeler d'une citation, reportons-nous à la note « *Aller l'amble* » (*La Preuve par le vide. Ibidem*, « *Aller l'amble* », p. 135) : « rester toute sa vie durant déchiré entre l'abandon à l'instant présent et l'arrière-pensée de faillir en s'y arrachant pas par désir, absurdement, par devoir de le ressaisir. / Au cœur de l'immédiat, être encore tiré par la manche comme si le sentiment d'être au monde (écoute, élans, émotions) ne pouvait trouver en lui sa propre justification. ».

⁹⁸⁷ Dans *Pour un lyrisme critique* (op. cit., p. 44), J.-M. Maulpoix insiste sur l'idée que le lyrisme réclame une impensable définition de la poésie. D'une certaine manière, Pierre Chappuis biaise avec l'interrogation pour ne pas buter sur une absence de réponse, essayant d'éprouver plutôt une manière d'articulation entre l'écrire et le vivre d'une part, et en mettant en concurrence le vers et la prose d'autre part.

⁹⁸⁸ *La Preuve par le vide*, op.cit., « *Deux parts* », p. 72.

⁹⁸⁹ *Muettes émergences, proses*, op.cit., « *Sereine architecture* », p. 53 : « Soient tel notre esprit et tels les mots, délivrés de la nécessité de dire. ».

⁹⁹⁰ *La Preuve par le vide*, op.cit., « *Deux parts* », p. 72.

Conclusion du chapitre II

L'ensemble des chapitres de cette partie converge vers l'idée que la trivialité du quotidien, la banalité du même, de l'informe, de l'épars, sont appréhendés comme un gouffre s'ils ne sont pas vécus et ressaisis sur le mode d'un allègement. La répétition et l'indistinction menacent d'abîmer les instants fugaces et les choses moindres dans l'indifférence et dans l'incohérence. Or, ce sont ces instants et ces choses ordinaires qui, *in fine*, trament l'unique existence, et donc le seul ravissement possible⁹⁹¹. D'un autre côté, la réjouissance la plus matérialiste qui consisterait à s'attacher par trop résolument aux choses pour en tirer le plus de plaisir⁹⁹² semble être, aux yeux de l'auteur, une approche promise à la déperdition vitale, à l'engouffrement⁹⁹³. Aussi, l'approche voluptueuse du monde (Lévinas) est-elle propre à renouveler continûment le goût de vivre, et donc de l'écrire. C'est dans le sentir, dont la volupté et le désir du monde sont à la fois le sens et la manière, c'est dans le mouvement diffusif de la sensation que la poésie puise son énergie, sa force de création, son « essentiel⁹⁹⁴ ». Reste, pour l'auteur, la double crainte de s'éloigner du monde en trahissant ses promesses, et de verser le poème du côté d'un émerveillement qui ne serait pas ajusté à celui que peut promettre le monde. Plus qu'un détachement à l'égard des choses moindres de la vie, plus qu'un surplomb vertical et transcendantal, glisser le monde* en ricochant d'une chose à l'autre, d'un moment à l'autre, permettrait de maintenir vive une promesse sans contenu illusoire, et sans augurer d'une ouverture sur autre chose qu'un « prolongement⁹⁹⁵ » poétique. En d'autres termes encore, le royaume poétique s'éloigne d'un matérialisme quotidien mais tout en redonnant au vécu quotidien tout son potentiel de répercussion sensible. Une telle ouverture n'est ni facile, ni moindre : elle est d'autant plus précieuse que précaire.

Sur le plan du ressaisissement poétique, le rapport au temps et aux choses moindres s'oriente vers l'allègement et l'expansion grâce à un triple travail. Le premier concerne la stratification de l'instant, le second les changements de plan du sentir : quand l'instant est ainsi feuilleté de dimensions spatio-temporelles non coïncidentes, la sensation se déploie entre fadeur et saveur. Ces deux aspects du travail poétique s'articulent pour configurer des effets de répercussion miroitante : les états de choses oscillent entre le même et l'autre, et une même

⁹⁹¹ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, p. 20 : « ici, seul lieu et seul bien dont pourtant je demeure incapable de me satisfaire. ».

⁹⁹² *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « Échelle des valeurs », p. 56.

⁹⁹³ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Terre à terre », p. 128 : « D'abord vivre, et à partir de ce qui est dépensé sur-le-champ, perdu, englouti et que, écart impossible à combler, les mots trahissent en voulant le retenir, sur un autre plan aura lieu, ardeur et insatisfaction, la confrontation, au mieux la ressaisie ».

⁹⁹⁴ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « La Rumeur de toutes choses », p. 58.

⁹⁹⁵ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « La proie pour l'ombre », pp. 119-120.

sensation peut s'infléchir et se moduler selon le degré de réjouissance du locuteur. Dans tous les cas, les instants, les choses et les sensations s'entre-appellent, se réfléchissent dans la conscience du poète : ces phénomènes de réverbérations supposent un champ d'aimantation et impliquent l'idée d'un « rayonnement intérieur⁹⁹⁶ ». Au niveau du texte comme au regard de l'œuvre, cette aura vibratoire dont le poète enveloppe les choses moindres dans l'instant, et les instants dans des jeux d'échos kaléidoscopiques, ces retentissements multiples témoignent de la présomption d'un royaume dans la mesure où ils n'oblitérent pas le « désordre » de toutes ces choses, « insoucieuses »⁹⁹⁷ de leur insignifiance, mais parce qu'ils leur confèrent une charge de sens⁹⁹⁸ pouvant contrecarrer le désarroi dû la « dispersion stérile⁹⁹⁹ » (Gracq) qui commanderait l'existence matérialiste.

La logique poétique et la logique kaléidoscopique sont les voies selon lesquelles l'auteur traverse le versant poétique de l'« exil au quotidien ». Leurs variations et leurs articulations dynamiques trament, au niveau du poème comme du recueil, un espace de ressaisissement, de réjouissance et de renouvellement. Mais l'auteur ne se veut pas plus contraint par ce travail poétique de prolongement du vécu qu'il ne se veut accaparé par la matérialité des choses : promettant de faire « place nette », la fascination de la page blanche et la dissipation de l'écrire augurent un « intime accomplissement »¹⁰⁰⁰ dans un état de libre flottement, ayant pour avers et revers l'attente du poème à venir aussi bien que son oubli. Le royaume poétique le plus ductile, le plus fluide procéderait favorablement d'un double exil, d'un suspens spéculaire dans l'« insaisie du vécu et, tout aussi bien, de ce que promet le poème.¹⁰⁰¹ ». À la fois délié de l'avidité des choses et du besoin, de la soif d'écriture, le poète trouverait la plus juste manière d'habiter poétiquement le monde en faisant « vibrer d'un commun accord¹⁰⁰² » toutes les contradictions intimes¹⁰⁰³.

En substance, la « tache aveugle du lyrisme¹⁰⁰⁴ » implique divers renversements. Premièrement, en se retournant sur les sources du sentir, le poète se trouve projeté au cœur

⁹⁹⁶ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Les choses, dans leur incohérence », p. 69.

⁹⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁹⁸ Dans le poème liminaire, « Place nette » du recueil *D'un pas suspendu (op. cit., p. 9)*, le locuteur-poète parvient à surmonter « l'insignifiance » en faisant resurgir ce qui « n'avait poids dans la réalité ».

⁹⁹⁹ Nous avons rapproché la poétique kaléidoscopique de Pierre Chappuis de l'idée que J. Gracq (*Œuvres complètes. Tome II, op. cit.*, « Lettrines 2 », p. 329) se fait du livre comme « enceinte fermée » propre à se « se réincorporer — modifiées — toutes les énergies qu'il libère, [à] recevoir en retour, réfléchies, toutes les ondes qu'il émet » quand la règle, dans l'existence, est « la dispersion stérile ».

¹⁰⁰⁰ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « En deçà de l'écriture », p. 70.

¹⁰⁰¹ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « L'indicible », p. 12.

¹⁰⁰² *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 147.

¹⁰⁰³ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 141 : « Lyrisme. Une fois encore la tache aveugle du lyrisme, foyer d'une contradiction intime où se rencontrent des voies et dérivations irréconciliables. ».

¹⁰⁰⁴ *Ibidem*.

des mots qui reforment de façon prismatique une sensation attenante mais distincte. Secondement, en se retournant sur son désir de poésie, sur l'écrire, le locuteur-poète se trouve projeté au cœur d'un miroitement réversible entre évidemment et plénitude. Cette circulation paradoxale qui anime le lyrisme rejoint, par-delà les spécificités de l'écriture chappuisienne, l'émotion poétique telle que L. Gaspar la définit :

Ce qui nous saisit avec force, nous interroge et nous affirme dans notre réalité, n'est-ce pas la perception inattendue d'une plénitude qui déchire nos clôtures, qu'elles soient de misère ou de jouissances ?¹⁰⁰⁵

Si le primat du sentir fait du lyrisme une « tache aveugle » et pose l'espace de la poésie comme étant insaisissable, il ne consiste pas pour autant à « confondre la poésie et le sacré.¹⁰⁰⁶ » (Meschonnic). Abordée sous l'angle dynamique d'une relation fondée sur l'émotion, la poésie est un ruban de Moebius, n'ayant ni intérieur, ni extérieur, ni fin : antérieure au poème, elle se retravaille durant l'écriture, et à l'aune du texte écrit, pour se projeter à nouveau vers le monde.

¹⁰⁰⁵ Gaspar, Lorand, *Approche de la parole*, op. cit., p. 151.

¹⁰⁰⁶ Meschonnic, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, op. cit., p. 126.

Chapitre III : La part de l'autre

III-1 La part de l'autre

- 1.1. De « La pauvreté de certains mots » d'Antonio Ramos Rosa à « Cela seul » de Pierre Chappuis
- 1.2. Le dialogue de l'un à l'autre
- 1.3. Le périphrase et la part de l'autre
- 1.4. Pratiques de la citation

III-2. Les figures de lecteurs

- 2.1. Les figures relationnelles du lecteur : se figurer la relation au « lecteur inconnu », à « l'inconnu de tout lecteur » (J. Dupin)
- 2.2. Se figurer des manières de lecture afin d'envisager le devenir de l'œuvre

Ce royaume d'allégement et de bonheur poétique auquel il aspire, Pierre Chappuis le veut ouvert à tous les « *Compagnons du jardin*¹ » (R. Char) : l'amour des choses du monde engage et le déploiement d'une existence, et un reliement aux autres. Contrairement à son aîné qui en appelle directement à son destinataire², le poète neuchâtelois se tourne résolument « vers autrui », non pas « en droite ligne », mais discrètement, en sourdine :

N'existent, somme toute, que des poèmes d'amour (s'il s'agit essentiellement d'échange, de partage), les pires risquant bien d'être ceux trop ouvertement donnés comme tels.³

C'est bien « l'aimantation⁴ » des choses, leur « émouvante intimité » qui constitue la médiation ouvrant à « l'Autre », « le *non moi* – être et choses⁵ », et corollairement à l'autre, le lecteur. De fait, le poète ne veut « prendre vie qu'à partir de là⁶ », qu'à partir de cet « amour » du monde qui le porte plus loin que lui-même, entre « Évidence, [et] évidemment⁷ », entre réel et imaginaire⁸. La diffraction lyrique, le retrait du « *je* » visent à faire du poème plus qu'un médium⁹ : un *milieu*¹⁰, un lieu de connivence et de miroitement dans lequel le lecteur

¹ Char, René, *Œuvres complètes, op. cit., La bibliothèque est en feu et autres poèmes*, p. 381.

² *Ibidem* : « Ne permettons pas qu'on nous enlève la part de la nature que nous renfermons ».

³ *La Rumeur de toutes choses, op.cit., « Dédicace muette »*, p. 11.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *La Preuve par le vide, op.cit., « L'Autre »*, p. 20.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 53.

⁸ *Muettes émergences, proses, op.cit., « D'années en années, les mêmes élans »*, p. 165.

⁹ Dans l'article « *Une poétique de l'entre-deux* » (in *Présences de Pierre Chappuis, op. ci*

s'immerge et se « recentre¹¹ ». Par là, nous renouerons autrement et avec l'imaginaire d'un royaume de poésie, et avec la « tache aveugle¹² » du lyrisme. En effet, dans le milieu textuel, le lyrisme consiste en une dynamique circulatoire complexe, associant dépossession et « approfondissement » de soi, activités « créatrices » et « glissement » « au hasard » dans les résurgences de la mémoire et dans les affects¹³. L'un des enjeux de ce chapitre consistera donc à mettre en rapport plusieurs traits caractéristiques de la poétique chappuisienne : la manière dont les locuteurs s'éprouvent dans le monde ; les représentations autoriales sur la lecture de la poésie, sur l'effet du texte poétique, sur le travail de déploiement et d'espace textuels ; et la volonté du poète de donner « part aux choses », « part à vivre »¹⁴ au destinataire. En 1999, dans *Le Biais des mots*¹⁵, il apparaît que, faire poéthiquement, la part de l'autre, c'est lui permettre de « modifie[r] » sa « manière d'être et de sentir » :

Dans toute société, il faudra des hommes pour nous apprendre à aiguïser nos sens, à respirer, aimer avec notre corps, entrer dans des moments de plénitude, affranchis des multiples contraintes qui pèsent sur nous, soudain ravis, comme absents mais en réalité rendus véritablement à nous-mêmes.

Par ces réflexions, Pierre Chappuis rejoint l'idée merleau-pontyenne selon laquelle la parole engage un « style d'être » en rapport avec un « monde visé »¹⁶. Comme par anticipation, son approche s'accorde avec les perspectives développées par Marielle Macé dans *Façons de lire, manières d'être* (2011). L'autrice montre que, dans l'existence, « entre les sujets et les œuvres », « circulent » des « manières d'êtres », manières grâce auxquelles le lecteur donne une « saveur » et même un « style »* à son existence¹⁷. Précisément, pour le poète comme pour son aîné, P. Reverdy, la poésie permet d'« inaugurer dans la réalité » une « saveur singulière¹⁸ », pour l'auteur lui-même et aussi pour son lecteur. Concevant l'œuvre comme une sorte d'« *espace tactile* » (P. Chappuis emprunte la formule à G. Braque), le poète

t., p. 32.), Sylviane Dupuis insiste surtout sur l'idée du poème comme *medium*, expliquant : « De l'inconnu de soi (à quoi ne cesse de nous confronter l'écriture) à l'inconnu de l'autre s'établit en effet, par le truchement du poème, une forme d'échange à distance, de mise en relation médiatisée du plus intime, qui constitue précisément le pouvoir spécifique de la poésie. ».

¹⁰ Rapprochant (sans les confondre) le travail créateur de la mémoire durant la « contemplation d'un paysage » et le travail mnésique qui opère durant la lecture, Pierre Chappuis note qu'« en dernier lieu (mais s'agit-il de lieu ?) », leurs processus pourraient « revenir au même. » (*Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., p. 136). La question sur le lieu (qui n'est ni géographique, ni rhétorique) nous paraît symptomatique de cette quête d'un royaume poétique.

¹¹ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., p. 66. Le poète imagine un lecteur en « quête de ce qu'il peut reconnaître de soi, en clair ou en chiffré, dans le miroir du poème ».

¹² *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., p. 141.

¹³ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., « Paysage et mémoire », p. 136.

¹⁴ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Part aux choses », p. 111. Sans subvertir le vœu du poète, nous infléchissons le propos de l'essayiste qui, dans cette note, n'évoque pas spécifiquement le destinataire.

¹⁵ *Le Biais des mots*, op.cit., II, « Parler dans le vide », p. 29.

¹⁶ Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 214.

¹⁷ Macé, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*. Paris : Gallimard, Essais, 2011, « La lecture dans la vie », p. 10.

¹⁸ Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II*, op. cit., « Livre de mon bord », p. 706.

cherche à « nous rend[re] très vite au dehors¹⁹» (C. Douguin citant A. du Bouchet), « hors des livres » après avoir fait « place nette » de nos habitudes perceptives²⁰. Partant, le milieu ouvert par le poème se reverse dans cet autre milieu, qui est, bien plus que le monde dans sa matérialité, une réalité indistincte de la façon dont le sujet l'éprouve, s'y éprouve et s'y rêve²¹ : cette réalité résulte du dialogue entre des émotions, des souvenirs, des associations d'idées, des images et des mots surgis au cours du travail textuel, des perceptions nées de ce qui entoure immédiatement le poète durant la création, et des résurgences culturelles.

Dans ce royaume poétique, dans ce milieu ouvert par l'intermédiaire du texte, écrire pour l'autre ne doit pas être dissocié du choix, ou de la nécessité, d'écrire avec l'autre, en convoquant l'autre : ses mots, ses maux, ses réjouissances, son style d'être, sa sensibilité aux choses du monde, quelles qu'elles soient. L'autre est tout aussi bien l'être cher, l'ami familier, le poète, l'auteur ou l'artiste, proche ou éloigné, que ce soit en termes spatio-temporels, historiques, idéologiques ou stylistiques. Et c'est encore d'un renversement par la négative qu'il est question. Précisément, dans la note intitulée « *Enclave*²² », Pierre Chappuis évoque le manque d'une « poésie commune », qui le voue à approfondir une certaine « solitude ». L'italique accuse deux soucis : d'une part, l'absence d'une manière de vivre poétiquement²³ et communément au quotidien, d'autre part le défaut d'une poésie, d'une beauté²⁴ qui toucheraient également tous les individus. Au sentiment de l'exil s'adjoint la traversée du « désert²⁵ » que réclame l'écriture poétique : pour répondre à ces déchirements, le poète aspire à une œuvre capable de susciter une « communication » profonde, et de favoriser un « échange », un « don véritable » entre auteurs et lecteurs. Faire la part de l'autre, en le convoquant dans la création, dans le texte lui-même, puis par le don du poème²⁶, c'est

¹⁹ Claude Douguin, dans l'article « Pierre Chappuis sur le chemin » (*in Revue de Belles-Lettres*, n°3-4, 1999, pp. 81-85) emprunte ces mots à André du Bouchet (*Qui n'est pas tourné vers nous*. Paris : Mercure de France, 1972, p. 109) pour caractériser l'œuvre de Pierre Chappuis.

²⁰ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Place nette », p. 109.

²¹ Ce que Marielle Macé recouvre sous l'expression de style d'existence (par opposition avec l'idée d'une stylistique de l'existence supposant l'embellissement de la vie) dans Macé, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, *op. cit.*

²² *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 34.

²³ Par là, il faut sans doute entendre le désir d'allègement et de savouration qui caractérise l'approche chappuisienne des choses communes, banales.

²⁴ La note « *Enclave* » (*La Preuve par le vide. Ibidem*, p. 34) ménage une ambiguïté, Pierre Chappuis se situant à la fois par rapport à la « culture », à la « beauté », à une « poésie commune » et par rapport à une communication favorable entre les hommes (nulle délimitation territoriale précise, mais il semble que l'auteur se réfère aux sociétés occidentales).

²⁵ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, pp. 33-34 : « Être jeté dans un désert – l'écriture – à traverser sans compagnons, à peu près sans repères, et démuné. Point d'autre interlocuteur qu'un hypothétique lecteur, absent. ».

²⁶ La note « *Orphée* » (*La Preuve par le vide. Ibidem*, p. 71) met en relation la nécessité de se « retrancher, s'exclure » dans l'« exil provisoire » qu'est le travail d'écriture et celle de trouver par là même un « chemin menant à autrui ».

instaurer un royaume poétique. À cet égard, le singulier recueil des proses de *Muettes émergences* est représentatif²⁷.

Dans la perspective poétique de cette partie, les recueils d'essais, les poèmes du livre *De l'un à l'autre* ainsi que les proses de *Muettes émergences* seront davantage analysés. En effet, ils rendent compte du lyrisme comme conception élargie de la poésie, comme « manière de nous sentir reliés au monde²⁸ », aux mots et aux autres tout à la fois. De fait, l'implication de l'autre y devient poétique : les citations d'autres auteurs participent d'un travail de discontinuation textuelle qui, en particulier dans *Battre le briquet* et *Muettes émergences*, répond au brouillage des allures entre essais, récit et prose poétique.

La poétique chappuisienne est fondée sur le postulat que l'œuvre instaure un « champ commun » où « chacun », l'auteur²⁹ aussi bien que les artistes convoqués et les lecteurs, parviendrait à découvrir « au plus profond ce qui l'unit aux autres³⁰ ». Au miroir de l'œuvre, chacun pourrait en quelque sorte faire la part de l'autre : l'auteur, en traversant le champ de l'intertextualité³¹ pour entrer en résonance³² avec l'intimité des choses ; le lecteur, en acceptant de se laisser entraîner³³, à la suite de l'auteur, dans des répercussions multiples et dont il n'a pas le secret³⁴, en s'appropriant³⁵ des accords vibratoires entre des mots, des choses communes, des œuvres, des images et des manières de goûter le monde. Le royaume de cette

²⁷ Plus que tout autre texte, la prose « *La communication heureuse* » (*Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 220-222) doit être mentionnée. Le narrateur conçoit, à la faveur d'une rêverie empruntant la musique de S. Barber et aux mots de J. Agee (*Knoxville, Summer of 1915*), un « nous » (indéfini, et donc impliquant *ipso facto* le destinataire), favorablement mais muettement réuni dans un parc ensoleillé. Ce « nous » qui pose l'expression et l'idée même de « communication heureuse », embrasse la peine d'un Julien Sorel qui n'aura pu participer de la douceur tendre des soirées bienheureuses passées en compagnie de M^{me} Derville et de M^{me} de Rénal.

²⁸ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 108.

²⁹ Sur ce point, le lyrisme chappuisien rejoint pleinement, et l'approche de Reverdy : « ce qui importe c'est d'arriver à mettre au clair ce qu'il a de plus inconnu en lui, de plus secret, de plus caché, de plus difficile à déceler, d'unique. [...] il aboutira bientôt au plus simple. [...] pour si étrange que cela puisse paraître, ce sera la façon particulière de dire une chose très simple et très commune qui ira le porter au plus secret, au plus caché, au plus intime d'un autre et produira le choc. » (Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II, op.cit.*, « Cette émotion appelée poésie », p. 1287), et l'approche de Lorand Gaspar qui explique : « C'est comme si le creusement par l'artiste de sa singularité débouchait sur une communauté infiniment plus vaste que celle du savoir réputé universel de la science. » (Gaspar, Lorand, *Approche de la parole, op. cit.*, p. 171).

³⁰ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « *Quatuor* », p. 52.

³¹ Au sens genettien du terme, comme une coprésence textuelle (*Palimpsestes*). Dans *Muettes émergences, proses*, le phénomène textuel est élargi à la peinture, à la musique, au film.

³² *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 37 : « Entrer en résonance, tout est là ».

³³ L'imaginaire de la lecture poétique développée par Pierre Chappuis est assez comparable à celui que propose Lorand Gaspar dans *Approche de la parole* suivi de *Apprentissage, avec deux inédits (op. cit., p. 140)* : dans : « Et la lecture ne serait plus déchiffrement d'un code, réception d'un message ; il ne s'agirait plus de la lire de son poste d'observation prudemment extérieur, mais de se couler dans le cheminement imprévisible qui est, d'un même geste, invention des formes et de l'espace qui les change, les oublie. ».

³⁴ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 37 : « au lecteur – prenant la place du je – de se laisser envahir à son tour [...] abaissement le plus possible, de toute barrière bouclant la sphère proprement individuelle. ».

³⁵ *Battre le briquet précédé de Ligatures. Ibidem, « Lecture », p. 50* : « Poème jamais de seconde main, que chaque lecteur réinvente. ».

« rencontre » est utopique et uchronique : il prend source dans le texte, mais chaque lecteur le tire à lui, le déploie au plus près de son univers propre. L'assise de ce royaume repose sur de labiles « point[s] de convergence », qui sont nécessairement, réversiblement des « point[s] de fuite »³⁶, chaque lecteur se ressourçant dans le poème pour trouver à se « lire à neuf³⁷ ». Tous les motifs et toutes les caractéristiques micro- et macrostructurales répondent à cette exigence poétique : la « rencontre³⁸ » n'est possible qu'à la condition que le poème ménage une ouverture figurale, un milieu disponible aux colorations singulières et irréductibles propres, non seulement à chaque lecteur, mais à chaque lecture. Essentiellement miroitante, la poésie est insaisissable, non parce qu'elle est pensée comme une forme de transcendance, mais parce qu'elle semble recouvrir pour l'auteur un partage, un échange dont la teneur est, de fait, indistincte, mouvante. En cela, le royaume poétique chappuisien se démarque de l'idée de la communauté littéraire blanchotienne. L'œuvre n'isole pas du monde, elle ne peut pas fonctionner en dehors de la relation au paysage dont elle est une « chambre d'échos³⁹ » : c'est dans le paysage qui l'entoure que le lecteur trouvera en quoi le poème retentit en lui. La poésie se confond avec l'idée d'un royaume, parce qu'elle repose sur l'espérance d'une continuation humaine : l'auteur veut croire que chaque lecteur vise à éprouver un tel style de rencontre, que chacun d'eux aspire à la découverte d'un jardin ouvert sur le monde, sur autrui et sur l'art⁴⁰, d'un espace où se retrouver, avec d'autres compagnons livresques, « mieux que nulle part ailleurs.⁴¹ ».

L'ensemble des remarques préliminaires laisse entrevoir à quel point l'exigence de donner part à l'autre induit de fortes tensions entre solitude, repli sur soi, refuge hors du monde et ouverture à l'autre, proximité, sympathie et échange. Ces troubles seront précisés à mesure du développement, structuré autour deux pôles majeurs : le premier est celui de la convocation de l'œuvre, de l'imaginaire ou de la sensibilité de l'autre qui est le poète et plus largement l'artiste ; le second intéresse la figure du lecteur. Autour de cet autre, gravitent la figure du lecteur intérieur, compagnon du poète lors de la genèse, la figure du poète devenu son propre lecteur et celle du lecteur postulé* par l'auteur. Le développement du premier

³⁶ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « Point de fuite », p. 56 : « La rencontre entre deux œuvres tout comme entre deux êtres – a lieu dans un vide au-delà, en dehors d'elles, leur point de convergence est par définition un point de fuite. ».

³⁷ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « Échange ou narcissisme », p. 86.

³⁸ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « Point de fuite », p. 56.

³⁹ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, « Paysage et mémoire », p. 134.

⁴⁰ La note « Enclave » (*La Preuve par le vide. Ibidem*, p. 34) permet de comprendre que Pierre Chappuis ne conçoit absolument pas une culture muséale, mais bien plutôt une savouration « innocente », naïve, spontanée, non assujettie aux « richesses de l'esprit ».

⁴¹ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « Petites baies bien dodues, bien rondes », p. 104.

chapitre emprunte à la taxinomie genettienne de l'intertextualité, mais sans recourir à un relevé systématique des phénomènes de coprésence : l'enjeu principal est de comprendre ce que recouvre pour Pierre Chappuis le fait d'« entrer en résonance » avec l'autre, le poète, l'artiste ou même le personnage. Le second chapitre fera incidemment référence aux théories de la réception de W. Iser⁴², mais uniquement dans la mesure où elles font écho à certains propos de l'auteur. Dans son ensemble, notre perspective agrée davantage le déplacement que M. Macé fait subir à l'herméneutique de P. Ricœur⁴³ : nous ne cherchons pas à modéliser un lecteur, mais à comprendre le « travail vivant » et « sans limite »⁴⁴ (Thélot) du poème tel que le postule l'auteur. En substance, les figures de lecteurs évoquées par Pierre Chappuis peuvent influencer les lecteurs réels⁴⁵, et surtout elles renvoient, par miroitement synthétique⁴⁶, à une figure de l'auteur dont les contours axiologiques, poétiques, sont à préciser.

L'orientation herméneutique de la part de l'autre nous situe entre les pôles de la production et de la réception : nous effleurerons à peine les perspectives génétiques avec le travail de réécriture d'un poème d'Antonio Ramos Rosa par Pierre Chappuis, la lecture comparée restant prégnante. Les théories de l'intertextualité et de la réception offrent des notions, des perspectives herméneutiques auxquelles nous ne nous priverons pas de recourir mais souvent pour traverser, de biais, leurs champs respectifs. Cela ne signifie pas que la poésie échappe à ces théories, mais bien plutôt que la compréhension des enjeux de la poétique chappuisienne de la labilité impose de recourir à des voies de traverse.

⁴² Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*. Traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer. Bruxelles : Pierre Mardaga, 1976. Si le ponctème blanc est pour le poète comme pour le critique un espace d'interaction important entre le texte et le lecteur, à aucun moment le poète ne conçoit que la littérature apporte des réponses à la question de la condition humaine.

⁴³ Marielle Macé s'en explique notamment, sollicitée par R. Baroni et A. Rodriguez : « Ricœur a imposé une fois pour toutes l'évidence du caractère médiateur des formes : tout son travail sur l'interprétation a permis de montrer que nos expériences esthétiques sont faites pour aboutir dans notre monde, dans nos existences, parce qu'elles y jouent un rôle de modèles, de schèmes intermédiaires. [...] Il m'a pourtant semblé qu'il fallait élargir cette considération des modes d'articulation entre les dispositifs esthétiques et les formes de la vie bien au-delà du cas du roman, et bien au-delà du modèle formel et moral de l'identité narrative. Je crois en effet qu'il existe une multitude de ressources, dans la littérature, pour ce que l'on pourrait appeler une herméneutique pratique. » (Macé, Marielle, Baroni, Raphaël, Rodriguez, Antonio, « Entretien avec Marielle Macé (2014) », Disponible à l'adresse suivante : <http://vox-poetica.com/entretiens/intMace.html>).

⁴⁴ Thélot, Jérôme, *Le Travail vivant de la poésie*, op. cit., pages 13 et 15.

⁴⁵ Cette approche est notamment inspirée par le travail de A. M. Bakken à propos de Mallarmé : Bakken, Arild Michel, « *La figure du lecteur : l'auditoire auctorial dans les Poésies de Mallarmé* », *Mallarmé herméneute*, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en novembre 2013, publiés par Thierry Roger (CÉRÉDI). Disponible à l'adresse suivante : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?la-figure-du-lecteur-l-auditoire.html>

⁴⁶ Pour R. Barthes, la disparition de l'auteur déchiffreur ne le rend pas inutile mais a pour corollaire le « fantasme » de l'auteur : le lecteur construit une « figure » d'auteur pour nourrir avec lui un dialogue à travers le texte. Nous transposons la réflexion à la poésie. (*Le Plaisir du texte*. Paris : Le Seuil, 1973, coll. « Points », pp. 45-46 : Comme institution, l'auteur est mort [...] mais dans le texte, d'une certaine façon, *je désire* l'auteur: j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à « babiller »)).».

III-1. La part de l'autre

À plusieurs titres, l'œuvre de Pierre Chappuis justifie l'affirmation de H. Meschonnic : « est poète celui pour qui la poésie des autres existe⁴⁷ ». Le critique postule qu'entre poètes s'éveillerait « comme une filiation » résonnant « d'échos brouillés », comme un prolongement, « un mode d'accomplissement tout autre qu'une étude »⁴⁸. Aussi la poésie devient-elle une figure enveloppante, une perspective relationnelle complexe, mettant notamment en jeu la mémoire intertextuelle⁴⁹. Ce faisant, elle engage une « mise en avant », dans l'inconnu, dans l'à venir⁵⁰. Au regard des œuvres chappuisiennes, la poésie s'apparente à un influx insaisissable, elle est le « foyer⁵¹ » d'une interrelation, par-delà le poème, et même par-delà les disciplines artistiques et leurs contextes d'émergence.

Afin de questionner cette poésie fondamentalement marquée par l'idée de l'autre, une conception trop restrictive du concept d'intertextualité paraît problématique. En effet, pour le poète, les mots de l'autre (l'auteur, l'artiste) sont chargés d'« alluvions⁵² », c'est-à-dire de « tout un passé transmis par ceux qui nous ont précédés, dont nous sommes tributaires, dont nous bénéficions, même l'ignorant.⁵³ ». Teintées par la voix de l'autre autant que par la mémoire de la langue, les citations ouvrent indéniablement sur un dialogisme linguistique bakhtinien⁵⁴. Par ailleurs, la figure même de l'autre, qu'il soit auteur ou même personnage, qu'il soit cité, ou simplement évoqué dans le corps du texte, ou dans le périphrase, colore le texte et lui confère une épaisseur résonnante : le poème s'ouvre ainsi à un ensemble de projections lyriques particulièrement complexes. Dans les proses de *Muettes émergences* par exemple, Pierre Chappuis peut se sentir intimement lié à l'« homme », à la figure de l'auteur ayant vécu en un autre siècle, autant qu'à son œuvre et aux textes auxquels il se rapporte. Les références et citations intertextuelles peuvent ainsi investir l'étendue et le sujet, à tel point que

⁴⁷ Meschonnic, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, op. cit., pp. 455-456. Et ce, d'autant plus que le critique ajoute qu'« est poète celui qui ne confond pas la poésie avec l'histoire de la poésie, et qui la met en avant de lui, non derrière. Dans l'inconnu, non dans le connu. ».

⁴⁸ Meschonnic, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, op. cit., chapitre « Rythme, poésie, éthique, chez Marina Tsvetaïeva, de poète à poètes », pp. 452-463.

⁴⁹ Perspective adoptée par Tiphaine Samoyault dans son ouvrage de synthèse : *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2010.

⁵⁰ Avenir de la poésie, mais plus immédiatement, de « prolongements imprévisibles dans l'esprit, dans la conscience de chaque lecteur. » (*Battre le briquet précédé de Ligatures*, op. cit., « Sédiments », p. 46).

⁵¹ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op. cit., p. 169.

⁵² *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op. cit., p. 143.

⁵³ *Ibidem*, p. 135.

⁵⁴ Selon Aron et Viala, le langage est, pour Bakhtine, « un médium social et tous les mots portent les traces, intentions et accentuations des énonciateurs qui les ont employés auparavant » (dans Aron, Paul, Saint-Jacques, Denis, Viala, Alain (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002, article « Dialogisme »).

l'effusion de soi dans le monde coïncide avec l'immersion dans une mémoire littéraire. Le trouble, le « remuement intérieur⁵⁵ » ressortit alors à une accélération vitale singulière, comme dans ce passage de la prose « *Poétiquement, les lieux* » :

[...] les limites s'estompent, les noms se perdent, l'Autre (non plus Julien Sorel, ni Stendhal, peut-être Henri Beyle) se disperse en moi, ou vice versa, en une émulsion de désirs souvenus, d'élan, d'impulsions confuses.⁵⁶

De manière générale, les pratiques intertextuelles renvoient à un milieu poétique, à une dynamique d'échos, de réminiscence de mots, d'œuvres, de lieux, et de projection subjective. Le royaume poétique est savouration mémorielle, dynamique mnésique : le paysage est « comme mémoire », il est une « chambre d'échos »⁵⁷ qui sont aussi bien d'ordre perceptif, esthétique-culturel que linguistique : comme les choses, les mots « vivent de leur vie propre et de la nôtre »⁵⁸. Le lyrisme est le nom qui recouvre cette double efficacité créatrice. Mémoire des lieux et mémoire linguistique (et littéraire, et culturelle) relèvent de processus concurrents, ou distincts, mais finalement inextricables :

Lire, relire un poème ; s'abîmer dans la contemplation d'un paysage : un approfondissement similaire conduit, ici comme là, à entrer dans la familiarité de ce qui s'offre d'immédiat et tout à la fois – plongées, résurgences subites – à se laisser porter par le hasard. Activité vivifiante. Elle met en œuvre la mémoire par des voies peut-être différentes pour (qui sait ?) en dernier lieu (mais s'agit-il de lieu ?) revenir au même.⁵⁹

Le second point notable est que, dans les poèmes, dans les notes ou dans les proses, les références sont, dans leur très grande majorité, spécifiées par l'auteur. L'auteur ne requiert donc pas du lecteur qu'il traque et identifie des relations intertextuelles. Hormis les poèmes brefs dont le titre renvoie à un autre poète ou à un autre artiste, les références sont claires, et présupposent moins un lecteur érudit qu'un lecteur dilettante. Le plaisir du lecteur ne résulte pas de la reconnaissance d'un intertexte, mais plutôt de sa capacité à se reconnaître complice de la relation de connivence établie par le poète à l'endroit d'autres auteurs. Précisons que s'il arrive que Pierre Chappuis discute certains propos dans les notes, la perspective est marquée par la sympathie, par la volonté de comprendre. Le lecteur qui n'est pas familier avec telle ou telle œuvre n'est pas nécessairement exclu des effets de résonances affectives orchestrées par l'auteur. Nul « terrorisme de la référence⁶⁰ » (N. Piégay-Gros) ne hante l'œuvre

⁵⁵ *Ibidem*, p. 128. Toute lecture est « riche du remuement intérieur opéré. ».

⁵⁶ *Muettes émergences, proses, op.cit*, p. 16.

⁵⁷ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit*, p. 134.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 135.

⁵⁹ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit*, p. 136.

⁶⁰ Piégay-Gros, Nathalie, *Introduction à l'Intertextualité*. Paris : Dunod, 1996. L'autrice remarque, à juste titre, que la référence intertextuelle est exclusive, l'intertexte « représente alors un outil qui fait le partage entre les lecteurs savants, qui seront aptes à reconnaître l'intertexte, et les lecteurs "ordinaires" qui ne percevront peut-être même plus la résistance qu'offre la présence d'une trace intertextuelle ».

chappuisienne. Il suffit d'ailleurs de lire le texte « *Vernissage*⁶¹ » pour comprendre combien Pierre Chappuis s'amuse de toute forme de cérémonial culturel. De son lecteur, le poète attend plutôt une capacité à s'investir intimement, à se mettre en jeu de manière sympathique⁶², à se laisser imprégner en dépit de l'écart⁶³ qui existe entre son univers, celui du poète, et celui de l'auteur (ou ceux des auteurs) mentionné(s) ou convoqué(s). En effet, plus que de lecture intertextuelle, il est bien plutôt question d'« entrer en résonance⁶⁴ », de se « retrouver », auprès d'autrui, mieux encore qu'en soi-même. Les références n'impliquent pas à proprement parler un mode opératoire intertextuel : le texte ne se donne pas uniquement à lire comme une mise en rapport entre des structures textuelles, il conserve farouchement son autonomie.

Néanmoins, la taxinomie genettienne des relations de coprésence textuelles⁶⁵ effectives offre une classification opérante. La part faite à l'autre (poète, auteur, artiste) prend des aspects variables : il peut s'agir d'une réécriture, d'une référence péricrituelle⁶⁶, d'une citation unique ou d'une intrication de références. Par conséquent, les phénomènes intertextuels ont un rôle plus ou moins important dans la dynamique textuelle, et ils n'induisent pas les mêmes retentissements poétiques. L'orientation de l'analyse se résume donc ainsi : quelles manières de déploiement poétique instaurent les pratiques intertextuelles ? La notion de déploiement est retenue car elle permettra de considérer les interactions entre le processus et le fonctionnement textuels selon trois versants : le premier a trait à la composition textuelle, le deuxième concerne les ricochets entre intertexte et référentialité, le troisième intéresse la tension entre un repli sur l'ici-maintenant, sur soi et l'ouverture à l'autre. Partant, les premières entrées du plan concernent deux singularités dans l'œuvre : la réécriture d'un poème d'Antonio Ramos Rosa dans « *Cela seul*⁶⁷ » (*Moins que glaise*) puis la mise en dialogue de textes de poèmes avec les œuvres d'autres « artistes amis » dans *De l'un à l'autre*⁶⁸. Les deux autres entrées s'intéressent à des phénomènes non spécifiques aux références intertextuelles dans le péricritique des recueils poétiques principalement, et aux

⁶¹ *De l'un à l'autre, op.cit.*, pp. 11-12. L'évocation amusée de l'invitation au vernissage en témoigne.

⁶² Au regard des représentations de Pierre Chappuis, le terme suppose une capacité de se décentrer de soi, de s'oublier provisoirement, pour faire siennes les composantes affectives et émotionnelles de l'autre, sans oublier jamais que ce mouvement ne constitue qu'une expérience brève, celle du faire « comme si ».

⁶³ Pierre Chappuis situe « l'écart à l'origine de tout élan de sympathie » dans la note « *Écart* » de *La Preuve par le vide, op.cit.*, p. 80.

⁶⁴ *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 37.

⁶⁵ Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, Points : essais, n° 257, 1982, p. 8.

⁶⁶ Faire la part de l'autre dans le poème ne consiste pas seulement à citer, mais la simple mention d'un autre, auctorial ouvre à un reliement qui n'est pas négligeable.

⁶⁷ *Moins que glaise, op.cit.*, pp. 117-121.

⁶⁸ *De l'un à l'autre, op.cit.*

pratiques de la citation, dans l'ensemble des livres d'essais, dans *Un cahier de nuages* et dans *Muettes émergences*.

1.1. De « La pauvreté de certains mots » d'Antonio Ramos Rosa à « Cela seul » de Pierre Chappuis

Dans le recueil *Moins que glaise*, le poème « *Cela seul* » est présenté comme écrit « en écho à un poème de A. Ramos Rosa »⁶⁹. En note, Pierre Chappuis précise que le texte « recouvre (en s'en éloignant) la traduction française d'un poème d'Antonio Ramos Rosa⁷⁰ ». Par ailleurs, il renvoie le lecteur aux « circonstances de cet échange », rapportées dans le chapitre « *À Antonio Ramos Rosa* » (*Le Biais des mots*⁷¹). Le poète portugais a publié « *A pobreza de certas palavras* » (« *La pauvreté de certains mots* ») dans le recueil *Nos seus olhos de silêncio* en 1970. Le texte original et sa traduction par Filipe Jarro, ont paru dans le second numéro de la revue *Anima*⁷², en juin 1980. La pratique de réécriture relève donc de la transformation, selon la typologie de G. Genette dans *Palimpsestes*. La notion d'« écho » permet à l'auteur d'insister sur le fait que cette dérivation ne relève ni de l'imitation, ni de la subversion, ni d'une quelconque pratique ludique. Alors que G. Genette place l'hypertextualité du côté de la « greffe⁷³ », le poète parle de « contagion⁷⁴ » et place la réécriture du côté de l'appropriation⁷⁵. Pour Pierre Chappuis, la réécriture relève d'un déplacement subjectif et, partant, d'un dédoublement auctorial, ou plus précisément encore d'un entre-deux. S'adressant au poète portugais, l'auteur neuchâtelois explique avoir,

[...] à partir d'une traduction française, prétendu donner un nouveau poème qui soit aussi bien vôtre que mien. Poème désormais à deux voix, deux versions, deux titres (*A pobreza de certas palavras* ; *Cela seul*), plus tout à fait vôtre sans être mien, vous me faites l'amitié d'en convenir [...] ⁷⁶

En substance, la réécriture est comprise comme une manière d'interprétation⁷⁷, comme un répons faisant suite à une lecture sympathique et à un appel énigmatique. Le syntagme

⁶⁹ *Moins que glaise*, op.cit., pp. 19-27. La note liminaire se trouve à la page p. 21.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 109. Le poème d'A. Ramos Rosa ainsi que sa traduction figurent dans les Annexes, page 1039.

⁷¹ *Le Biais des mots*, op.cit., pp. 117-121. Le chapitre est daté de 1981.

⁷² Entre janvier 1980 et décembre 1982, paraissent, aux Éditions Jacques Brémond, cinq numéros de la revue *Anima*, dirigée par Isabelle Baladine Hovald. Parmi les contributeurs et les auteurs convoqués, citons Jean Christophe Bailly, Jacques Brémond, Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, Charles Juliet, Philippe Lacoue-Labarthe, Gérard Macé, Claude Royet-Journoud, Salah Stétié et Antonio Ramos Rosa. Dans le second numéro, en juin 1980, deux poèmes sont accompagnés de leur traduction, « *As palavras no centri vazio* » (« *Les mots dans le centre vide* ») et « *A pobreza de certas palavras* » (« *La pauvreté de certains mots* »), entre les pages 49 et 59.

⁷³ Genette, Gérard, *Palimpsestes*, op. cit., 1982, p. 23.

⁷⁴ *Le Biais des mots*, op.cit., « *À Antonio Ramos Rosa* », p. 120.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 119 : « M'appropriant ces vers, les tirant à moi [...] ».

⁷⁶ *Ibidem*, p. 118.

traduit, « les mots en trop », semble avoir été à la source d'un remuement intérieur qui a induit la réécriture, tel est du moins ce que laisse entendre Pierre Chappuis. La réécriture procède de la découverte du poème d'Antonio Ramos Rosa et d'un cauchemar qui a bouleversé le poète neuchâtelois. Celui-ci est relaté au tout début de la lettre ouverte au poète portugais⁷⁸ : le chien de l'auteur tombe et se noie dans une canalisation d'eau qui n'avait pas été refermée. Par le biais d'une figure de cantonnier, la perte de l'animal est associée au décès de la mère du poète. Ce récit vise à souligner que la réécriture engage une appropriation, un déplacement vers des préoccupations propres : « quoi de commun, de votre expérience à la mienne⁷⁹ », note Pierre Chappuis. Or, cette appropriation a été favorisée par le fait que A. Ramos Rosa n'avait pas assigné l'évocation de la « pauvreté de certains mots » à un vécu déterminé. Le poète portugais s'adresse à un « tu » pour lui faire entendre, non pas un « cri », non pas une « chute », mais « le son d'un trou » qui a retenti suite à son absence, ou peut-être à son départ⁸⁰. La réécriture donc est une manière de lecture active, de participation à l'inconnu de l'autre (Ramos Rosa), et qui est aussi révélation de l'inconnu en soi : fondée sur l'idée d'un « élargissement⁸¹ » de sens plutôt que sur une spécification, la réécriture équivaut à se révéler mutuellement, par miroitement sympathique⁸². C'est ainsi que P. Chappuis s'explique le fait que cette réécriture ait pu éclairer A. Ramos Rosa (citant le poète portugais : « "Je ne savais pas comment interpréter ces mots en trop [...]" »).

L'auteur neuchâtelois ne cite pas l'intégralité du poème portugais, reprenant uniquement la strophe comprenant l'énoncé qui a polarisé la réécriture : « les mots en trop ». Il ne compte pas sur le fait que son lecteur aura connaissance de l'hypotexte ; il ne s'agit donc pas de susciter une lecture intertextuelle. Pour autant, pointer certaines différences entre les textes permettra de préciser comment procède l'auteur pour préserver la part d'A. Ramos Rosa, tout en « tirant à [s]oi⁸³ » le poème. Le texte « *Cela seul* » procède par amplification et par déplacement : le poème déploie vingt-six vers libres sur cinq pages, quand « *La pauvreté de certains mots* » comprend quatorze vers libres, cinq strophes réparties sur une seule page.

⁷⁷ Le poète précise qu'il ne maîtrise pas la langue portugaise et n'a pas voulu proposer une autre traduction (*Le Biais des mots, op.cit.*, « À Antonio Ramos Rosa », pages 119 (« non que la traduction fût en défaut »), et 120 (« sans être à même de vous lire dans votre propre langue »).

⁷⁸ *Ibidem*, p. 117. Le récit de rêve est inscrit en italique sur la page, les points de suspension qui en suspendent le cours sont suivis par l'astérisque.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 118.

⁸⁰ Rosa, António Ramos, « *A pobreza de certas palavras* », in *Anima*, n°2, juin 1980, p. 59.

⁸¹ *Le Biais des mots, op.cit.*, « A Antonio Ramos Rosa », p. 121.

⁸² La question rhétorique vaut comme explication de ce que le poème n'est « plus » ni « tout à fait » celui du poète portugais, ni tout à fait celui de Pierre Chappuis : « Qu'est-ce à dire sinon qu'on ne descend en soi-même que pour se heurter à un inconnu sans identité, même et autre, sans origine ni fin, d'une appréhension pourtant immédiate ? » (*Ibidem*, p. 118).

⁸³ *Ibidem*, p. 119.

Pierre Chappuis systématise l'emploi du rejet, démultiplie les effets de ramification entre les segments textuels : la réécriture est nettement marquée par l'allure de la fluidité discursive⁸⁴. L'allure typographique et rythmique du poème chappuisien est donc tout à fait distincte, mais l'adresse qui fonde le déploiement de l'hypotexte est conservée. Néanmoins, la reprise de l'interpellation va de pair avec un déplacement du propos. Quand le poème portugais commence ainsi, « Pour que tu entendes le son d'un trou, / certains mots dépouillés, certains mots pauvres : / le son d'un trou⁸⁵ », le poème chappuisien débute par l'ensemble strophique suivant :

Pour que tu entendes
 venu d'en bas
 le bruit qu'aucun écho ne répercute⁸⁶

Dans l'hypotexte, le substantif « trou » rapporte un type de résonance à une dimension physique, géologique concrète ; dans l'hypertexte, il est plutôt question d'une provenance relativement indéterminée (le déictique vaut en fonction de la situation du locuteur) et d'une manière d'absence-présence du déploiement sonore. Comme dans le poème de A. Ramos Rosa, « Certains mots dépouillés / plus pauvres » sont enveloppés par l'évocation de la rumeur⁸⁷, mais les ponctèmes blancs font résonner davantage le manque, la négativité de l'« écho ». La positivité du son est donc supplantée par la négativité d'un retentissement ; mais le déploiement de cette répercussion inassignable coïncide avec le développement textuel. Par ailleurs, la tension logico-discursive qui travaille l'hypotexte est à la fois reprise et nuancée : quand A. Ramos Rosa note, dans la deuxième strophe, « Le souffle que tu entends, tu ne l'entends pas, / ce n'est pas le souffle de l'arbre », Pierre Chappuis privilégie l'ambiguïté :

Le souffle qui murmure à ton oreille
 inouï
 ne passe pas à travers l'arbre

Le rejet de l'adjectif engage une construction indéterminable : soit il y a là une syncope verbale (*le souffle qui [...] est inouï*) traduisant l'oscillation entre l'existence et l'inexistence d'un flux aérien ; soit le terme rejeté résulte d'un élan exclamatif.

Le second point essentiel touche à la reprise de la situation d'énonciation ; certains mots particuliers sont requis entre le locuteur et son allocutaire. Pour A. Ramos Rosa, il s'agit

⁸⁴ Telle qu'étudiée dans la seconde partie, en 2.1.

⁸⁵ Rosa, António Ramos, « *A pobreza de certas palavras* », in *Anima*, n°2, juin 1980, p. 59 : « *É para ouvires o som de um buraco...* ».

⁸⁶ *Moins que glaise*, op.cit., « *Cela seul* », p. 23.

⁸⁷ Les troisième et sixième vers se font écho : « Pour que tu entendes le son d'un trou, / certains mots dépouillés, certains mots pauvres : / le son d'un trou. ». (L'italique n'est pas employé par le poète).

de convoquer « d'autres mots : les « mots en trop. », « Certains mots, seulement », ou encore « Certains mots plus pauvres. /obsessifs, morts. » qui « Persistent. Meurent ». Le besoin de mots oscille entre l'insuffisance et la futilité, entre l'existence en marge du langage et l'inexistence. Par rapport à cette interrogation, Pierre Chappuis postule un relatif allègement : cette « parole informulée » qui, ajoute-t-il, nous « efface » trouve « peut-être, dans l'absence [...] à s'échanger »⁸⁸. Aussi, le locuteur chappuisien cherche-t-il « d'autres mots, perdus », d'autres mots qui échappent, mais qui ont existé, et qui ont « pénétr[é] au cœur de l'opaque »⁸⁹. Ces autres mots ne forment pas un « message⁹⁰ », mais leur vibration en deçà de la parole anime quelque chose comme une image, ils supposent une communication :

Sans relâche, pourtant, revient
la même image

Qui survit. Qui meurt.⁹¹

Alors que le locuteur portugais se focalise sur le manque des mots, pour le locuteur chappuisien, le caractère lacunaire des mots verse du côté de la présence insistante, bien qu'intermittente, de l'image. Une percée est donc ménagée, alors que la rumeur d'en-deçà ne se manifestait que pour se replier sur elle-même. Le déplacement opéré est de même ordre que celui du titre : la négativité (l'insuffisance, le renoncement, le dénuement) dénotée par « *La pauvreté de certains mots* » n'est pas oblitérée : le titre « *Cela seul* » fait entendre l'adverbe seulement, mais il est aussi orienté vers l'idée d'une exigence, d'une singularité.

De l'un à l'autre texte, la réécriture repose sur une réinvention miroitante dont le rêve fut le foyer central. La lettre ouverte à A. Ramos Rosa débute par le récit d'un cauchemar et se clôt sur l'idée d'un réveil : en s'engageant sur les traces du poète portugais, Pierre Chappuis s'est abandonné à la part d'inconnu, à « la circonstance vécue, sous-jacente, au mieux pressentie », dont témoigne l'hypotexte pour relire son « propre rêve, autre, parallèle⁹² ». Ce faisant, il a nourri le poème de Ramos Rosa d'autres circonstances, d'autres échos. Le texte « *Cela seul* » est un miroir tendu vers l'autre, A. Ramos Rosa, et aussi vers le lecteur. C'est un « gage », une preuve et une promesse de tout ce qui peut passer entre deux êtres ne sachant « rien l'un de l'autre », et que « chaque lecteur » est invité à « reprend[re] à

⁸⁸ *Le Biais des mots*, op.cit, « A Antonio Ramos Rosa », p. 119.

⁸⁹ *Moins que glaise*, op.cit, « *Cela seul* », p. 25.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 27.

⁹¹ *Ibidem*, p. 27.

⁹² *La Preuve par le vide*, op.cit, « *Un rêve parallèle* », p. 32. Après avoir évoqué Perceval devant les trois gouttes de sang, le poète propose, en conclusion, une réflexion plus générale : « Tels, les pièges de l'imaginaire – fictions, simulacres, poèmes où nous lisons notre propre rêve autre, parallèle, sans eux inexistant, annihilé, en retour leur donnant vie. ».

son compte »⁹³. Il n'est pas question d'un partage fondé sur la transparence entre les êtres, mais, entre eux, d'une répercussion née de l'insu* : pour l'un et l'autre poètes, l'émotion lyrique est « source d'ombre au cœur de l'ombre⁹⁴ ».

1.2. Le dialogue de l'un à l'autre

Le recueil *De l'un à l'autre (dans la compagnie d'artistes amis)*⁹⁵ est publié en 2010 ; il intéresse la notion de « référence intermédiaire⁹⁶ » telle qu'elle est proposée par Irina O. Rajewsky : la formule recouvre indifféremment les références entre deux œuvres qui dépassent les « frontières médiales » et l'évocation, la thématization ou l'imitation des éléments ou des structures d'un média par un autre média à travers l'utilisation de ses propres moyens spécifiques⁹⁷ (cette dernière pratique n'étant pas véritablement présente dans l'œuvre chappuisienne). Par rapport au travail du poète, l'acception assez large de cette pratique est plus féconde que la notion d'intermédialité⁹⁸, ce qu'il conviendra d'expliquer après avoir présenté le livre.

Le livre place en regard des textes, des poèmes en prose et des poèmes en vers de Pierre Chappuis et des reprographies d'artistes neuchâtelois ou suisses pour un grand nombre d'entre eux : dans l'ordre, le peintre neuchâtelois André Siron⁹⁹ (1926-2007), le peintre et sculpteur neuchâtelois Ugo Crivelli¹⁰⁰ (1923-1998), le graveur Jean-Édouard Augsburgers¹⁰¹ (1952-2008), le sculpteur et poète André Ramseyer (1914-2007), la peintre Dominique

⁹³ *Le Biais des mots*, op.cit., « A Antonio Ramos Rosa », p. 118.

⁹⁴ *Le Biais des mots*, op.cit., p. 69.

⁹⁵ *De l'un à l'autre*, op.cit.

⁹⁶ Rajewsky, Irina O., « Intermediality, intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on intermediality », in *Intermédialités*, n° 6 « Remédier », 2005, p. 52.

⁹⁷ *Ibidem* : « media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means ».

⁹⁸ Dans son article « *Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence* », in *Médiamorphoses*, Volume 16, 2006, pp. 99-110, Jürgen E. Müller appréhende ainsi l'intermédialité : « Le potentiel de la notion d'intermédialité me paraît résider dans le fait qu'elle transgresse les restrictions de la recherche sur le média « littérature », qu'elle opère une différenciation des interactions et des interférences ENTRE plusieurs médias, et qu'elle oriente la recherche vers les *matérialités* et les *fonctions sociales* de ces processus. ». Ces implications théoriques nous éloigneraient par trop de notre problématique.

⁹⁹ À la fin des années 1950 commence la collaboration du poète avec le peintre suisse André Siron (1926-2007), donnant lieu aux parutions suivantes : *Le soleil couronne et diamant* (1957), *Un cahier de nuages* (1988) ainsi que les poèmes illustrés « *Quatre figures* » (1959) et « *Vivier végétal* » (2005).

¹⁰⁰ Avec le peintre, sculpteur et graveur Ugo Crivelli (1923-1998), Pierre Chappuis a proposé deux ouvrages : *L'autre versant* (1970) et *Vers les signes* (1992).

¹⁰¹ Pierre Chappuis avait publié le texte « La vocation du solide » dans *Jean-Édouard Augsburgers graveur*. La Chaux-de-fonds : Éditions d'En Haut, 1991. Il a aussi contribué à « La nuit des temps », *reliefs de Jean-Édouard Augsburgers*. La Chaux-de-fonds : Jean-Édouard Augsburgers, 2004. Le poème « Sur le Pont Charles » (publié ensuite dans le recueil *Le Noir de l'été*) a été publié avec des eaux-fortes de Petr Herel et, en superposition, des reliefs de J.-E. Augsburgers (Losne : Labyrinth Press, 1997).

Lévy¹⁰² (1944-), le sculpteur, peintre et lithographe suisse Marcel Mathys¹⁰³ (1933-), la photographe vaudoise Henriette Grindat (1923-1988), le sculpteur-graveur vaudois Armand Desarzens (1942-), le graveur vaudois Albert-E. Yersin¹⁰⁴ (1904-1983), la graveuse française Gisèle Celan-Lestrange¹⁰⁵ (1927-1991), le peintre Jean Bouille (1922-2005), la photographe française M.-A. Kopp¹⁰⁶ (1962-), la peintre Martine Clerc (1942-) et le peintre français Gilles du Bouchet¹⁰⁷ (1954-). Dans les textes, le poète cite, en italique, les titres de certaines œuvres ou bien encore il rapporte entre parenthèses les propos de leur concepteur. Parallèlement, quelques titres de textes renvoient directement à l'artiste : « *Parler d'un ami*¹⁰⁸ », « *Songeries pour J. -ÉD. A*¹⁰⁹ ». Un seul titre, « *Un dessin (librement interprété)*¹¹⁰ », reprend un poème de *Soustrait au temps*¹¹¹. En général, les poèmes ne font pas directement référence à une œuvre singulière avec laquelle ils entreraient directement en résonance. En revanche, une gravure de A. Desarzens et un poème en vers, « *Dérive extrême*¹¹² » ont tous deux le même titre, la gravure intégrant des fragments du poème chappuisien sur ses pourtours. La mise en résonance entre les textes de l'un et les œuvres des autres ne passe ni par l'analyse, ni par l'adresse, mais concerne des matières, des manières d'« appréhension de l'espace¹¹³ », des types de démarches créatrices. En dépit des singularités de l'ouvrage, la façon dont Pierre Chappuis se réfère à l'un ou l'autre poète (P. Reverdy, Rilke, J. Grenier, J.-C. Schneider, P. Neruda, G. de Nerval, Montaigne), artiste (Goya, Pierro della Francesca, Fromentin, Courbet) ou musicien (Vivaldi, Bartok, Webern, Kurtag), est assez représentative d'une approche de la poésie et de l'art comme influx.

¹⁰² La peintre se consacre, depuis les années 1990, à la peinture à l'encre de Chine sur papier. Elle recourt notamment aux haïkus en tant que source d'inspiration.

¹⁰³ Les livres *Pierre comme chant*. Lausanne: Galerie l'Entracte, 1979 et *Par les rues* (2007), étaient accompagnés d'une gravure de Marcel Mathys. En 2000, la collaboration entre M. Mathys (sculpteur, graveur et peintre) et Pierre Chappuis amène à adosser le poème *La nuit moins profonde* aux lithographies de l'artiste (Auvornier : M. Mathys, 2000).

¹⁰⁴ La collaboration Albert-Edgar Yersin débouche sur l'écriture du poème « *Paysage dit du Château au crépuscule* » (Lutry : Éditions d'Orzens, 1983). Le poème est repris dans *Moins que glaise*.

¹⁰⁵ Chappuis, Pierre, *Cassure claire assure claire, gravure de Gisèle Celan-Lestrange*. Neuchâtel : Galerie Ditesheim, 1978.

¹⁰⁶ Dans la revue *Conférence*, n° 20, printemps 2005, est proposé l'ensemble suivant : « Marie-Agnès Kopp *Photographies*, suivi de *Parages*, par Pierre Chappuis ».

¹⁰⁷ Le fils d'André du Bouchet et Pierre Chappuis ont publié le livre d'artiste *Torrent, cette foule*. Languidic : Éditions à la canopée, 2014.

¹⁰⁸ *De l'un à l'autre, op. cit.*, pp. 25-26.

¹⁰⁹ *De l'un à l'autre, op. cit.*, pp. 69-71.

¹¹⁰ *De l'un à l'autre, op. cit.*, pp. 163-164.

¹¹¹ Dans *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps (op. cit., pp. 27-29)*, le poème est intitulé « *Une ombre, un soleil négatif...* ».

¹¹² *De l'un à l'autre, op. cit.*, respectivement, page 153 et 155.

¹¹³ *Ibidem*, p. 44.

En substance, le travail de Pierre Chappuis s'accorde parfaitement à la réflexion éluardienne au terme de « *Physique de la poésie* » :

Pour collaborer, peintres et poètes se veulent libres. La dépendance abaisse, empêche de comprendre, d'aimer [...]. À la fin, rien n'est aussi beau qu'une ressemblance involontaire.¹¹⁴

En effet, dans le texte « *Livres d'artistes*¹¹⁵ », le poète neuchâtelais explique que « l'alliance de la gravure et du texte » ne vise pas plus à « accompagner » qu'à « enrichir »¹¹⁶ l'une par l'autre les œuvres. Précisément, dans l'ensemble de l'œuvre comme dans ce livre, l'écart d'un médium à l'autre, d'un artiste à un autre est « éveil »¹¹⁷, « ressourcement », ou encore « élan de sympathie¹¹⁸ ». L'espace du livre, l'espace intermédiaire serait à la fois le moyen et le milieu dans lequel, « grâce à une longue pratique de l'amitié », « les différences entre deux êtres, sans avoir été gommées, ont au contraire fini, comme d'elles-mêmes, par s'accorder.¹¹⁹ ». Les références intermédiaires, intertextuelles, et même intratextuelles¹²⁰ ouvrent à une réflexion de nature kaléidoscopique du simple fait de leurs associations, de leur circulation dans et entre les textes : les différences et les échos entre les *media* reflètent les « principes¹²¹ » esthétiques et créateurs valables entre l'un et l'autre artistes. Ces réflexions embrassent certains styles de relation aux choses et à l'étendue. Elles suscitent des interrogations sur la poétique, au sens valéryen du terme : sur les principes actifs, à la source de la démarche artistique. Mais encore, les références intermédiaires, inter- et intratextuelles traduisent la volonté de compréhension réciproque de l'autre et de soi. Ainsi amené à un déplacement, à un pas de côté, le poète travaille autrement l'espace poétique, au niveau du texte comme au niveau du livre.

¹¹⁴ Éluard, Paul, *Donner à voir*. Paris : Poésie/Gallimard, n° 122, 2012, p. 146.

¹¹⁵ *De l'un à l'autre*, op. cit., pp. 15-17.

¹¹⁶ *Ibidem*, « *Livres d'artistes* », p16.

¹¹⁷ *Décalages*, op.cit, [n.p.] dernière page avant la Table des matières du recueil.

¹¹⁸ *La Preuve par le vide*, op.cit, p. 80.

¹¹⁹ *De l'un à l'autre*, op. cit., « *Livres d'artistes* », p17.

¹²⁰ Dans « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception. », *Protée*, Vol. 33, n° 1, printemps 2005, pp. 93-102, Kareen Martle renvoie au travail de B. T. Fitch, « L'intra-intertextualité interlinguistique de Beckett ; la problématique de la traduction de soi », in *Texte*, n° 2, 1983, p. 93 : « il existe tout un jeu de rapports et d'interactions par lequel les textes d'un écrivain se commentent d'eux-mêmes, pour ainsi dire, sans l'intervention de leur auteur, que ce dernier le veuille ou non, par le simple fait de leur coexistence [...]. En ce sens fort particulier que tout texte commente par contamination inévitable (ou si l'on veut, par la seule association d'idées au niveau de sa réception) tous les textes qui l'entourent et par là même les interprète [...] ».

¹²¹ *De l'un à l'autre*, op. cit., p. 101. Le mot fait l'objet d'un questionnement dans le texte.

1.2.1. Faire résonner l'affinité des manières de relation aux lieux et aux choses

L'attention de Pierre Chappuis aux manières qu'ont les artistes de percevoir et de donner à voir ce qui se joue entre l'homme, les matières des choses et le déploiement des lieux est prédominante. Le poète réfléchit à cette affinité essentielle et primordiale qui « est en cause [dans] une certaine appréhension de l'espace » et qui serait, par elle-même, poésie¹²².

Parmi ces affinités artistiques, relevons premièrement l'attention amoureuse vouée aux matières et aux mouvements chromatiques. Le « tremblement » des matières chromatiques, « ocre, outremer [et] cobalt¹²³ », qui anime les toiles de A. Siron renvoie à la poétique chappuisienne de l'aura, de la bleuité, des vibrations claires-obscurées ou nébuleuses¹²⁴, et à la réjouissance de la lumière¹²⁵. Pour l'artiste plasticien, les matières se travaillent avec l'outil ; pour le poète, elles se travaillent avec les mots : le ciel, l'eau et, plus largement, toutes choses labiles devenant matières de (et à) création. Ainsi le poète titre-t-il l'un des textes mis en regard avec l'œuvre de A.-E. Yersin, « *L'imaginaire de la matière*¹²⁶ ». D'ailleurs, pour l'artiste travaillant les « états » de matières des choses, les manières d'être d'une fleur sont autant de cellules, de tracés évoquant l'écriture, et Pierre Chappuis mentionne, dans une insertion parenthétique, le titre de l'œuvre *Végétal lettre*¹²⁷, soulignant une surprenante parenté entre les cellules informant la vie de la matière, et les signes nourrissant les mouvements de l'écriture. L'imaginaire de la matière pierreuse est l'un des points de rapprochement entre le poète et ses amis. Pour les uns et les autres, la pierre est, en regard avec le travail de J.-É. Augsburger, « mutisme pris dans la matière » mais non point silence, la pierre est gorgée de mots « *demeurés sous silence* »¹²⁸ quand, dans le poème « *Excavations* » (*Dans la foulée*), elle déploie une « rumeur¹²⁹ ». Matière vivante, la pierre sculptée par M. Mathys est « mythe, poème devenu – l'allégeant – pierre¹³⁰ », elle possède la blancheur vibratoire du papier. Dans la familiarité de l'atelier de l'artiste, les « poussières » pierreuses

¹²² *Ibidem*, « *Burins* », p. 44. L'idée d'appréhension de l'espace est rapprochée de la formule de Jean Grenier, « *la poésie de l'espace* ». La citation reprend le titre de l'un des chapitres du livre de Jean Grenier, *Essais sur la peinture contemporaine*. Paris : Gallimard, 1959 et est aussi le titre du III dans *L'esprit de la peinture contemporaine: suivi de quelques études sur Braque, Chagall, Lhote*. Paris, Lausanne, Vineta, 1951. Comme J. Grenier, Pierre Chappuis fait preuve d'une attention aimante envers le travail des artistes.

¹²³ *Ibidem*, « *L'ombre culbutée* », p. 29.

¹²⁴ Référence à ce titre de première partie : L'aura de l'étendue (cf. supra, p. 70 *sqq.*).

¹²⁵ Par exemple, dans « Parler d'un ami » (*Ibidem*, p. 26).

¹²⁶ *Ibidem*, « *L'imaginaire de la matière* », pp. 167-168.

¹²⁷ L'œuvre ne figure pas dans le livre, il s'agit d'une gravure de 1971, figurant une fleur (berceau, burin, échoppe, pointe et cuivre levé, 13.2 x 5.8 cm).

¹²⁸ *De l'un à l'autre*, op. cit., « *La vocation du solide* », pages 81 puis 82.

¹²⁹ *Dans la foulée*, op. cit., p. 76.

¹³⁰ *De l'un à l'autre*, op. cit., « *Écume, torse, cheveux dénoués* », p. 120.

qui s'éparpillent dans la lumière¹³¹ ont les mêmes manières de dissémination que les choses baignées de soleil dans les étendues chappuisiennes, ou que les « [p]oussières » des « nues », que les « [é]toiles diurnes / jonchant le sol »¹³². De l'un à l'autre artiste, de l'un à l'autre lieu, « Songe ici est la matière.¹³³».

Différents aspects de la relation à l'étendue caractérisent ce qui pourrait être une manière commune de relation au lieu, un style commun d'appréhension du « *génie du lieu*¹³⁴ », car le lieu est une invention, une création subjective avant même d'être une exigence de création artistique. Dans ce poème qui entre en dialogue avec des photographies d'Henriette Grindat, Pierre Chappuis recourt à l'italique, ce qui n'a rien d'anecdotique. *De l'un à l'autre* n'est pas un hypertexte dérivé de la série des cinq livres du *Génie du lieu* de Butor ; en revanche, la mise en dialogue des œuvres et des textes interroge indissociablement la traversée des lieux et des livres ; les paysages et les livres étant tout aussi bien parcourus de réminiscences, de rêveries, d'images culturelles et artistiques. En substance, le poète dans sa chambre, comme l'artiste ami dans son atelier, peut s'approprier l'affirmation de Butor : « Je parle d'un lieu dans un autre et pour un autre.¹³⁵ ». Premièrement, l'étendue appelle le poète, comme l'artiste, l'un et l'autre s'y rencontrent et s'y promènent de concert : l'œuvre, qui témoigne de l'amour des choses du lieu fonctionne comme une sorte de dédicace adressée à l'autre¹³⁶, l'artiste mais aussi le lecteur. Un deuxième trait est spécifique de ce rapport à l'espace qui est commun aux artistes amis : le lieu ouvre un ailleurs-ici. Par exemple, les espaces du peintre A. Siron sont, comme certaines étendues privilégiées par Pierre Chappuis, le lieu d'un renversement entre le haut et le bas¹³⁷, n'offrant pas de perspectives stables. Favorisées par le peintre, les nuances de bleu imposent une « dynamique de la dissémination¹³⁸ » et le spectateur est, de la même manière que le locuteur chappuisien, appelé à s'y immerger, à s'y perdre¹³⁹. Photographiés par Henriette Grindat, les reflets sur l'eau

¹³¹ *Ibidem*, « *Dans le désordre...* », p. 123.

¹³² *Entailles*, *op.cit.*, pages 61 puis 60.

¹³³ *Ibidem*, « *Dans le désordre...* », p. 123.

¹³⁴ Le poème « *VII. Écran, guère plus qu'écume* » (*Ibidem*, p. 143) entre en dialogue avec des photographies de Henriette Grindat. Pierre Chappuis utilise l'italique : il ne s'agit peut-être pas tant de faire écho au titre de l'ouvrage de Butor *Le génie du lieu* (1958) qu'à une expression familière, appartenant à tous.

¹³⁵ Butor, Michel, *Œuvres complètes* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), III, *Répertoire 2*. Paris : La Différence, 2006, p. 117. Cité par M. Calle-Gruber dans « *Butor boomerang. La révolution nécessaire* », en introduction au *Volume IV, Le génie du lieu, 2* (Paris : La Différence, 2007, p. 11).

¹³⁶ *De l'un à l'autre*, *op. cit.*, « *Livres d'artistes* », p. 17. Pierre Chappuis « dédie » à Peter Herel un lieu qui lui est cher, et songe par ailleurs aux lieux où il a pu se promener avec J.-É. Augsburguer ou avec l'éditeur Thierry Bouchard.

¹³⁷ Nous renvoyons, pour les poèmes, au travail de Pierre Chappuis sur les jeux de reflets (en 1. 1. 1 3. Le « double fond » de la réalité).

¹³⁸ *De l'un à l'autre*, *op. cit.*, p. 35.

¹³⁹ *Ibidem*, « *L'atelier de 1964* », p. 28.

ouvrent à l'imagination de nombreuses configurations spatiales, suscitant un « *Ailleurs ici*¹⁴⁰ », pour reprendre le titre du poème faisant écho au travail de la photographe. Quant à la photographie d'une plage de bord de mer par M.-A. Kopp, elle est notamment mise en relation avec un texte intitulé « *N'importe quel coin de pays* »¹⁴¹ : ainsi, la vue maritime peut-elle « réfléchi[r] » n'importe quelle « nappe d'eau (*étang, marais, une eau morte*) ». Parallèlement, la toile « *Espace mobile* » de D. Lévy « [n]ous accueille » et le poète s'y engage, impliquant le lecteur avec lui. Il s'agit d'une étendue qui s'épanche hors du cadre de la toile, hors du cadre de cette page que nous lisons, de même que les poèmes-paysages glissent hors du cadre de la page, à la rencontre de la réalité du lecteur, pour le précipiter dans un suspens au revers du temps, dans un moment « soustrait à l'écoulement de la durée ». Pour un peu, nous lisons un des poèmes du recueil *Soustrait au temps*¹⁴². Enfin, pour mentionner deux derniers exemples, le fusain de Martine Clerc, devient le « négatif » de « lieux souvenus », de rêveries, mais aussi de poèmes où l'étendue est en proie aux luttes entre ombres et lumières¹⁴³ ; l'espace « anim[é] » par une sculpture de A. Ramseyer donne « idée d'un autre Espace »¹⁴⁴. Le texte « *Dynamique des ébauches*¹⁴⁵ » plonge le lecteur dans un dialogue entre les mots de Pierre Chappuis et les gravures et propos de A.-E. Yersin¹⁴⁶, mettant en évidence une troisième perspective : l'affinité tient au désir de plonger dans l'intimité des choses. Quand dans *La Rumeur des choses* le poète se réfère sur ce point au moine japonais Urabe Kenkô¹⁴⁷, dans ce livre, c'est A.-E. Yersin qui est cité pour sa propension à exprimer un mouvement renversant, « *Suis-je dans la nature ? Est-elle en moi ?* ». Entre l'une et l'autre voix cherchant la « symbiose » avec le vivant, les mots de Diderot dans le *Rêve de d'Alembert* instaurent une aire d'échange : « tous les êtres circulent les uns dans les autres »¹⁴⁸. Ainsi, l'évocation d'une commune approche du lieu glisse vers des considérations sur la vie. Citant le *Robert*, Pierre Chappuis souligne ce qui unit

¹⁴⁰ *Ibidem*. La photographie, p. 133 n'a pas de titre, le poème figure page 135.

¹⁴¹ La photographie est intitulée « *Parages* » (*Ibidem*, p. 189). Le poème figure p. 195.

¹⁴² La toile (2007) de D. Lévy est reproduite page 111, le texte « À perte de vue » intervient aux pages 113-114 (*Ibidem*).

¹⁴³ Le fusain reproduit n'a pas de titre (page 199), le poème (page 201) s'intitule « Ombres et entrailles ».

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 102.

¹⁴⁵ *Ibidem*, pp. 171-172.

¹⁴⁶ Pierre Chappuis cite Albert-Edgar Yersin, *Notes d'un témoin*. La Chaux : Fernand André Parisod, 1973. Le texte est consultable sur le site de l'artiste : http://www.yersin-artiste.ch/yersinpar_notestemoin.htm.

¹⁴⁷ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 12.

¹⁴⁸ D'Alembert s'explique par ces mots : « Tous les êtres circulent les uns dans les autres, par conséquent toutes les espèces... tout est en un flux perpétuel... Tout animal est plus ou moins homme ; tout minéral est plus ou moins plante ; toute plante est plus ou moins animal. Il n'y a rien de précis en nature... ».

étroitement les uns et les autres artistes, c'est-à-dire une « réalité intérieure » se définissant comme « *espace, forme a priori de la sensibilité extérieure* »¹⁴⁹.

Adossé à une estampe en relief de J.-É. Augsburger, le texte « *Tu reviens...* »¹⁵⁰ éclaire, comme en écho, l'amour, le goût des choses, l'émotion de leurs « [e]ffleurements moindres ». Le tutoiement est une adresse au graveur, adresse par le biais de laquelle le poète se figure cherchant, de même que son ami, à faire œuvre du monde, « du bout des doigts. Du bout des lèvres ». Miroitante, l'adresse lyrique convoque aussi tout ami lointain, voulant se « réinvente[r] la légèreté » d'être là, dans le texte, au contact des œuvres plastiques dont le poème en prose peut-être l'intercesseur¹⁵¹, d'être « Là, dans l'air immobile » d'une étendue paisible que pointent et le poème et l'œuvre. Mais l'invite à tout un chacun ne doit pas effacer un autre des enjeux de la mise en dialogue des voix et des œuvres : réfléchir, par miroitements d'ordre intertextuel et intermédial, à l'affinité des démarches créatrices et à l'origine obscure de leur nécessité vitale¹⁵².

1.2.2. La mise en dialogue intermédiaire

La mise en dialogue privilégie deux idées essentielles. La première est que, si l'amitié, qui « agit par rayonnement », est le facteur premier d'un projet collaboratif, alors « l'entreprise commune » devient profitable et « régénératrice[e] » pour tous. De fait, l'amitié favorise un mouvement portant « chacun » à sortir « de soi »¹⁵³. En instaurant un parallèle entre ce texte, « *Livres d'artistes* », et la note « *Rencontre*¹⁵⁴ » de *Ligatures*, le lecteur comprend que l'expression sortir de soi consiste, pour l'auteur, à éprouver ou à tenter d'éprouver et de « reconnaître » des « affinités souveraines » mais sous-jacentes, « [s]ecrètes » avec l'autre : le miroitement est le fruit d'un travail, il doit consister en une meilleure compréhension, et mutuelle, et intime. D'ailleurs, le poète n'exclut ni le malentendu, ni l'échec¹⁵⁵. L'ouverture à l'autre est donc indissociable d'une préoccupation de soi : l'œuvre de l'autre dirait « clandestinement » la part la plus intime de soi, elle agirait directement en initiant un remuement intérieur, en réveillant brusquement les affects les plus

¹⁴⁹ *De l'un à l'autre, op. cit.*, « *Vertige et paix* », p. 91.

¹⁵⁰ *De l'un à l'autre, op. cit.* L'estampe se trouve à la page 83, le texte cité correspond à la page 85.

¹⁵¹ La notion est employée à propos des poèmes de J. Tortel dans *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 146.

¹⁵² *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Point de fuite* », p. 55 : « Besoin de reconnaître une origine commune à tous les arts ».

¹⁵³ *De l'un à l'autre, op. cit.*, « *Livres d'artistes* », p. 17.

¹⁵⁴ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 41.

¹⁵⁵ *Ibidem*, « parfois (secret encore) se révèlent illusoirs. ».

désordonnés : « quelle folie, quels espoirs et désespoirs, chaos, échecs, coups de foudre¹⁵⁶ ». Mais, tel est le second point, la mise en dialogue consiste à « accorder » des démarches artistiques dont l'enjeu commun est d'entrer « en résonance avec les choses elles-mêmes » : c'est en ce sens que des pratiques différentes peuvent, d'une certaine façon, revenir « au même¹⁵⁷ ». Il nous faut donc considérer, non pas uniquement des caractéristiques esthétiques, mais les manières dont les uns et les autres s'inscrivent dans des démarches créatrices se révélant *in fine* ressemblantes.

À plusieurs reprises, Pierre Chappuis s'intéresse aux premiers élans, aux premiers gestes créateurs. Observant ses amis, le poète rend compte de l'étrange disposition de l'artiste qui cherche, attend, s'éveille à la création. Comme dans ses notes d'essais, dans *De l'un à l'autre*, l'auteur envisage les tensions entre concentration et vacance¹⁵⁸, entre « [a]rdeur et patience¹⁵⁹ », entre quotidienneté des gestes préparatifs, des gestes d'« artisan¹⁶⁰ », et « naissance » d'un « acte » créateur. Mais, l'énigme demeure, et l'émotion et la réjouissance aussi, tandis que, dans « le miroir » insondable de l'œuvre advenue, toutes difficultés créatrices ayant été obliérées, « une terre » de « bonheur », de « rêve » est présentée : c'est une terre commune, « reconnue » comme telle¹⁶¹. À propos d'André Siron, la fascination à l'égard du mouvement créateur s'exprime sous forme interrogative. Entrer dans l'intimité de l'atelier ne permet pas de savoir, mais il s'agit de partager un mystère, de s'y ressourcer peut-être : « D'une œuvre, de la lutte ayant présidé à sa naissance, que prétendrait-on connaître ?¹⁶² ». Le glissement pronominal, « je le vois » / « Nous ne savons pas où nous allons » ouvre à une première reconnaissance mutuelle et réciproque : l'aveuglement, par ailleurs rapporté à la figure homérique, est ici également présenté comme une exigence, une aptitude au plein dévouement, à l'« instinct ou plutôt à [l]a passion ». Avec la phrase suivante, le poète-spectateur implique le lecteur, dans une forme de mise en abyme : « À celui qui regarde un tableau de faire sienne pareille incertitude, pareille nouveauté. ». Le lecteur est le double de Pierre Chappuis observant le peintre, il est conduit à partager l'expérience sympathique de l'auteur. Par le biais du texte, le lecteur doit s'investir dans l'attention aimante que le poète éprouve en compagnie du peintre ; et dans le futur, il devra, en tant que

¹⁵⁶ *De l'un à l'autre*, *op. cit.*, « Vernissages », p. 12.

¹⁵⁷ *De l'un à l'autre*, *op. cit.*, « Burins », p. 43. Nous reprenons la dernière expression mais en en détournant le sens car Pierre Chappuis met en relation deux aspects du travail d'A. Siron. En revanche, nous respectons le propos d'ensemble du texte.

¹⁵⁸ « *L'atelier de taille-douce* », *Ibidem*, p. 13 : « Sans pensées, vacant ».

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ « *L'atelier de taille-douce* », *Ibidem*, p. 14.

¹⁶² « *Parler d'un ami* », *Ibidem*, p. 25.

spectateur conscient de la traversée de l'abîme engagée par l'artiste, faire sienne cette disposition, en sortant de lui-même pour aller à la rencontre, non pas exactement de l'autre qui a dû s'abandonner à l'inconnu afin de créer, mais à la rencontre d'une démarche. Par ailleurs dans le livre¹⁶³, c'est le sculpteur-graveur A. Desarzens que le lecteur pourra, dans les pas du poète, accompagner dans son retranchement douloureux, dans l'épreuve de « la plus noire angoisse », car Pierre Chappuis évoque les tourments de l'artiste, sans cacher sa compassion. À cela s'ajoute une autre manière de « rester en sympathie » avec l'artiste : lire la poésie, car A. Desarzens se plonge dans la poésie pour y puiser « énergie ». Le miroitement intermédiaire suppose un milieu d'implication abstrait, un lieu de nul lieu dans lequel l'énergie de l'artiste, celle du poète et celle du lecteur pourraient trouver à se communiquer heureusement. Mais l'auteur neuchâtelois envisage aussi l'inverse, puisque l'insertion parenthétique exhibe l'ambivalence du besoin de poésie, qui peut aussi bien être « – incitation ? intoxication ? – ».

Le titre du texte « *Une pensée du bleu*¹⁶⁴ » ne laisse aucun doute sur le fait que, dans l'ensemble du livre, les références intermédiaires permettent de réfléchir à une communauté de sensibilité dépassant à la fois les frontières entre les arts, les frontières culturelles, et les délimitations historiques. Faisant écho à une toile (sans titre) d'André Siron¹⁶⁵, le poète affirme une certaine manière de rapport à la bleuité, mais il s'interroge : « Y a-t-il, peut-il y avoir une pensée du bleu ? ». L'incertitude est lieu rhétorique d'un échange, la question suscitant le jugement du lecteur. Reste que le poète dégage des affinités notables, qu'il dessine les contours d'une lignée intermédiaire comprenant le peintre A. Siron, mais aussi Fromentin, Ruysdael, les artistes de la Chine taoïste, ainsi que le compositeur Bela Bartók : au lecteur d'associer à cette lignée les poètes, les auteurs, les artistes qui lui semblent partager les mêmes affinités – et à lui encore de faire par la suite¹⁶⁶ le rapprochement avec la prose « *Le bleu une certaine qualité de bleu* » du livre *Muettes émergences*. En somme, la question de P. Chappuis s'adresse aux uns et aux autres artistes aussi bien qu'au lecteur, intuition et incrédulité se résolvent dans l'idée d'une certaine approche du monde, d'« une pensée du bleu ». Le jugement de l'un – Fromentin –, sur la peinture de l'autre – Ruysdael¹⁶⁷ –, établit un premier point de convergence, entre les peintres mentionnés et entre eux et Pierre

¹⁶³ « *Fouillant anfractuosités et enfoncements...* », *Ibidem*, p. 151.

¹⁶⁴ *Ibidem*, pp. 35-36.

¹⁶⁵ L'œuvre de Siron figure page 33, le texte occupe les pages 35-36.

¹⁶⁶ Une année sépare la parution du livre *De l'un à l'autre* (2010) et celle de *Muettes émergences* (2011). L'analyse détaillée de cette prose évoquée trouvera place dans les études sur les pratiques citationnelles.

¹⁶⁷ Le peintre néerlandais Jacob van Ruisdael (ou Ruysdael, 1628/29 – 1682) est un paysagiste apprécié des romantiques.

Chappuis lui-même : le bleu est cette matière et cette manière d'expansion par laquelle « *l'infini se mesure*¹⁶⁸ ». Aux références intermédiales s'ajoutent des références intratextuelles au cœur de l'œuvre chappuisienne, les prolongements et les miroitements sont kaléidoscopiques : le texte suivant revient sur la « dévotion au bleu¹⁶⁹ » et la prose « *Le bleu, une certaine qualité de bleu*¹⁷⁰ » convoque d'autres poètes et d'autres artistes, Vermeer et Corot. Dans le texte comme dans l'ensemble du livre, l'auteur réfléchit aux tensions entre « des principes ? » majeurs dans la création artistique : « l'immobilité et le mouvement¹⁷¹ », entre la forme et l'informe¹⁷² (les « îlots » de couleurs sur la toile sont, par exemple, rapprochés des « divisions rythmiques » poétiques¹⁷³) et, corollairement, entre les « impulsions premières » et « les règles de l'art » (par rapport aux questionnements de Ugo Crivelli¹⁷⁴). Entre peinture, poésie, art des azulejos et musique, c'est de l'articulation entre le plein et le vide, entre la plénitude du silence et les notes, entre l'ombre et le clair qu'il est question¹⁷⁵. P. Chappuis se demande si, à ce titre, la peinture n'est « pas aussi musique ?¹⁷⁶ » ; de fait, la métaphore des « aigrettes bleues¹⁷⁷ » suggère aussi bien un déploiement en bouquet et un rayonnement, elle établit un parallèle entre l'éparpillement des couleurs, les effets d'échos et l'épanouissement vibratoire des notes dans le silence.

Les références intermédiales interrogent à la fois une manière d'approche des choses de la réalité, et une exigence esthétique concernant les relations vibratoires entre l'œuvre et les choses. Passant d'un domaine artistique à l'autre, le poète réfléchit à un enjeu crucial, « donner à voir¹⁷⁸ » (Éluard) l'impalpable. Pour le peintre A. Siron, comme pour le poète,

¹⁶⁸ Fromentin, Eugène, *Œuvres complètes*. Édition établie par Guy Sagnes. Paris : Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, *Les Maîtres d'autrefois*, « Hollande, VII », pp. 695 : « Avec des lignes fuyantes, une palette sévère, en deux grands traits expressément physiologiques — des horizons gris dont l'infini se mesure — il nous aura laissé de la Hollande un portrait, je ne dirai pas familier, mais intime, attachant, admirablement fidèle et qui ne vieillit pas. À d'autres titres encore, Ruysdael est, je crois bien, la plus haute figure de l'école après Rembrandt ; et ce n'est pas une mince gloire pour un peintre qui n'a fait que des paysages soi-disant inanimés et pas un être vivant, du moins sans l'aide de quelqu'un. ».

¹⁶⁹ *De l'un à l'autre*, op. cit., « Dans l'échiquier de la lumière », pp. 37-38.

¹⁷⁰ *Muettes émergences, proses*, op. cit., pages 130-136.

¹⁷¹ *De l'un à l'autre*, op. cit., « Une pensée de bleu », p. 35. Le même questionnement caractérise le texte « À perte de vue » (pp. 113-144), dans lequel le poète renvoie à la toile *Espace mobile* (2007) de Dominique Lévy.

¹⁷² En peinture, l'absence de lignes structurantes est un principe qui interroge l'auteur (par exemple p. 113) ; par rapport aux sculptures d'A. Ramseyer pour la sculpture, la tension entre les formes intéresse le poète (p. 101). Dans *Le Biais des mots* (op. cit., p. 80), ces préoccupations renvoient pour Pierre Chappuis au questionnement rimbaldien (*Lettre à Paul Demeny*, 15 mai 1871, l'invention autorise-telle à « donne[r] de l'informe » ?

¹⁷³ *De l'un à l'autre*, op. cit., « Une pensée de bleu », p. 36. Rappelons que dans *Un cahier de nuages* (op. cit., p.42), les « îlots » sont matière strophique dont l'équivalence est pensée par rapport à « la prose (pour ainsi dire) en fusion – en éruptive et liée – de Bella Bartók. ».

¹⁷⁴ Dans « *Un salut par deux fois* », *De l'un à l'autre*, p. 63.

¹⁷⁵ *Ibidem*, « Une pensée de bleu » et « Dans l'échiquier de la lumière », pages 35-36 et 37-38.

¹⁷⁶ *Ibidem*, « Une pensée de bleu », p. 36.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 36.

¹⁷⁸ Éluard, Paul, *Donner à voir*. Paris : Poésie/Gallimard, n° 122, 2012.

« [p]rime le souci de rendre présent (impossible présence), non de représenter.¹⁷⁹ ». Au-delà de la *mimesis*, c'est bien le concept même de *medium* qui interroge le poète. En d'autres termes, il réfléchit à ce milieu intermédiaire de l'œuvre qui à la fois se coupe des choses, celles-ci lui restant absentes, mais tout en les pointant. Ce milieu esthétique dynamique que constituent la page, la toile ou la sculpture, fonctionne comme un « écran » sur lequel le lecteur ou le spectateur projette sa « lanterne magique »¹⁸⁰, et cet écran résonne avec les choses. Que la nomination, à laquelle est plus ou moins contraint le poète, rusant avec la mise en relation référentielle¹⁸¹, produise un tel effet, cela n'est guère étonnant et les sciences cognitives permettent désormais de le comprendre ; mais, ce qui fascine le poète, c'est que, n'ayant nulle obligation de « transcription aussi exacte que possible de mot à image¹⁸² », le plasticien et que le musicien puissent instaurer une circulation absolument allusive, « elliptique » entre l'œuvre et la « réalité environnante »¹⁸³. Les propos d'André Siron¹⁸⁴, « *l'herbe répétée dans le pré, les verticales sortant de terre ou une écriture à inventer librement : voilà mes orientations* », offrent à P. Chappuis matière à penser. Le poète établit que les « deux » démarches d'abstraction formelle et d'invention « sans référence à quelque objet que ce soit », non seulement « reviennent au même », mais sont une. L'équivalence entre ces démarches est à envisager à l'aune d'une certaine conception du « rythme » (Siron), fondé sur les « rapports internes » procédant du travail de création. En substance, ces rapports correspondent aux moyens « propres à fixer le lyrisme mouvant et émouvant de la réalité.¹⁸⁵ ». Souscrivant à la thèse de Pierre Reverdy, Pierre Chappuis analyse le travail de ses amis artistes et réfléchit, non pas simplement à « un plaisir esthétique¹⁸⁶ », mais à la manière dont l'art « remonte à la source profonde et fertile de la pure réalité¹⁸⁷ » (Reverdy). Aussi le poète neuchâtelois pose-t-il une ressemblance, une équivalence de principe, entre les rapports visuels animés par les formes dans un tableau et les rapports entre les sons qui engagent la respiration dans une composition musicale¹⁸⁸. Deux œuvres sont mentionnées à titre d'exemple : les *Bagatelles*

¹⁷⁹ *Ibidem*, « *Burin* », p. 43.

¹⁸⁰ *Ibidem*, « *Livres d'artistes* », p. 16.

¹⁸¹ En oblitérant le référent du pronom personnel par exemple, comme l'explique Pierre Chappuis dans la note « *Valeur de signe* » (*Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 54) : « la lumière n'a pas besoin d'être désignée nommément (bien au contraire) pour envahir d'elle-même toute la page, ou plutôt la conscience ». Nous ne revenons pas sur ce point étudié en seconde partie.

¹⁸² *De l'un à l'autre*, *op. cit.* « *Livres d'artistes* », p. 16.

¹⁸³ *Ibidem*, « *Burin* », p. 43.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 43.

¹⁸⁵ Pierre Chappuis cite « *Le Gant de crin* » que l'on retrouve dans Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II*, *op. cit.*, p. 546.

¹⁸⁶ *De l'un à l'autre*, *op. cit.*, « *Burin* », p. 44.

¹⁸⁷ Reverdy, Pierre, « *Le Gant de crin* », *op. cit.*, pp. 553-554.

¹⁸⁸ *De l'un à l'autre*, *op. cit.*, « *Burin* », p. 45.

(1911-1913) de Webern et les *Microludes* (1977-1978) de Kurtag. Enfin, ces « rapports internes¹⁸⁹ » qui, en peinture, en musique, passent par des échos d'ordre chromatique et tonal, impliqueraient, comme dans les poèmes eux-mêmes, l'idée d'une « unité » sensible dans la « multiplicité ». À l'extrême, les touches chromatiques de Siron n'ont pas à renvoyer à des « références » concrètes, elles commandent, à l'instar des poèmes chappuisiens¹⁹⁰, une glissée heureuse, une « immersion » dans le mouvement de lumière, le regard « n'ayant rien à identifier, à reconnaître »¹⁹¹. La notion d'abstraction ne va pas de pair avec l'absence de reliement au monde : quelle que soit la forme artistique privilégiée, l'image est une « langue véhiculaire¹⁹² » capable et de faire émerger la part la plus intime de soi, et de renvoyer, en réalité, à « un reflet évasif des choses à leur naissance¹⁹³ ». Comme le poème, l'œuvre artistique fonctionnerait à la manière d'un miroir renvoyant chacun à ses rêveries¹⁹⁴, celles-ci rapportant spontanément le spectateur au monde. L'œuvre amie rend donc le spectateur à une disponibilité renouvelée au monde¹⁹⁵. D'ailleurs, pour clore le texte « *Dans l'équilibre de la lumière*¹⁹⁶ » (au regard de l'œuvre de Siron), Pierre Chappuis adresse un « Salut à la journée qui s'annonce », exhibant ainsi cet enjeu majeur de l'image, à la source de l'art et de la vie : savoir donner à vivre.

1.2.3. *Se com-prendre les cœurs*

Les considérations sur l'art sont essentielles dans l'ouvrage, mais il importe aussi de montrer qu'en éprouvant sa proximité avec tel ou tel artiste, le poète permet au lecteur amateur d'art de réfléchir à ce qui le touche dans les œuvres convoquées dans l'espace du livre dans l'ambiance relative à telle ou telle figure artistique et aussi dans l'évocation proposée par le poème. Pleurant la disparition du peintre et sculpteur Ugo Crivelli, le poète

¹⁸⁹ *Ibidem*, « *Burin* », p. 43.

¹⁹⁰ Cf. *supra*, L'aura de l'étendue, p. 70 *sqq.*

¹⁹¹ *Ibidem*, « *L'atelier de 1964* », pp. 27-28.

¹⁹² *Ibidem*, « *Livres d'artistes* », pp. 15-16. Le poète se demande aussi « comment s'émouvoir sans images, qu'elles soient fugitives ou durables, mouvantes ou (sans que nous sachions pourquoi) enracinées en nous ? ».

¹⁹³ *Ibidem*, « *Parler d'un ami* », p. 26.

¹⁹⁴ Dans « *L'atelier de taille –douce* » (*Ibidem*, p. 14), Pierre Chappuis voit dans l'œuvre un « miroir » qui est à la fois propice au plaisir, au bonheur, au rêve et au rattachement à « une terre aussitôt reconnue comme nôtre. ». La même idée revient aussi par rapport aux photographies, celles de M.-A. Kopp par exemple (*Ibidem*, « *Les mots au défi* », p. 191), qui « renvoi[e] à nos propres rêveries ».

¹⁹⁵ Pierre Chappuis rapporte (*Ibidem*, p. 172) par exemple les propos de Yersin (*Notes d'un témoin*. La Chaux : Fernand André Parisod, 1973), pour qui « Ce cuivre, lentement rempli et saturé d'écriture nous parle de l'arbre infini, de tous les arbres, de toute l'herbe. » ; à propos du cliché de M.-A. Kopp, Parages, le poète évoque une « étendue entière » qui, le choix du pronom est notable, « nous appartient » (*Ibidem*, pages 189 et 196).

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 39.

affirme que « Mieux comprendre demeure notre tâche.¹⁹⁷ ». Or ce principe prégnant dans tout l'ouvrage va de pair avec l'idée que la compréhension de l'un passe par celle de(s) l'autre(s). De fait, chaque référence intertextuelle ou intermédiaire consiste à montrer que la pensée de l'un gagne à être rapprochée de celle de l'autre. Mais encore, la circulation des dires, la mise en regard des dispositions, des principes esthétiques, et des imaginaires informant toute création artistique, sont propres à nourrir toutes sortes d'émotions et de désirs nouveaux, tant en matière de création qu'en matière de relation au monde. Pour l'auteur, les deux versants de la question se rejoignent : ce monde, inhumain, indifférent, inspire diversement tous les artistes évoqués, mais tous se trouvent, à la fois spectateurs d'eux-mêmes et des autres, renvoyés à leur propre insertion dans le monde. La circulation de la compréhension passe de soi à l'autre, d'un art à l'autre. Elle nécessite, aux yeux de Pierre Chappuis, de refaire le chemin qui mène du monde à l'œuvre plutôt que d'en retracer la genèse¹⁹⁸. Le spectateur, le lecteur doivent s'impliquer activement dans une expérience sympathique pour imaginer, au plus juste, ce en quoi a pu consister la démarche de l'artiste. Ce mouvement, cet « *effort du cœur*¹⁹⁹ » (le poète cite M. Proust) est par définition effort de *com-préhension* car il nécessite des rapprochements multiples entre les œuvres et le monde. Remonter aux « sources²⁰⁰ » (Reverdy) de l'art revient à remonter aux sources des choses qui sont les plus « enracinées en nous²⁰¹ ». S'ouvrir à la démarche de l'autre, c'est indistinctement retrouver en soi ce qui est élan vers l'art comme vers le monde. Ainsi la compréhension adosse-t-elle sympathie et réflexion sur soi, et le cœur y gagne en étendue, en respiration.

Ces conceptions chappuisiennes entrent en résonance avec la pensée de L. Gaspar qui, dans *Apprentissage* (1994), considère lui aussi que le « commerce » avec l'artiste révèle en nous un « continent inconnu » sommeillant dans « nos gestes quotidiens » : le « creusement » de la « singularité » de l'artiste ouvre à la chance d'une *com-préhension* débouchant sur une « communauté » ouverte²⁰². Mais la singularité du travail du poète neuchâtelois tient à la démultiplication kaléidoscopique des rapprochements entre les œuvres des uns et des autres, et aussi entre leurs affects, leurs satisfactions, leurs insatisfactions, leurs réflexions.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 64.

¹⁹⁸ *Ibidem*, « *Parler d'un ami* », p. 25.

¹⁹⁹ *Ibidem*, « *Livres d'artistes* », p. 16.

²⁰⁰ « *Le Gant de crin* » dans Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II, op. cit.*, pp. 553-554.

²⁰¹ *Ibidem*, « *Livres d'artistes* », p. 16.

²⁰² Gaspar, Lorand, *Approche de la parole, op. cit.*, « *Beauté ?* », p. 171 : « le continent inconnu que le regard de tel artiste nous fait découvrir est en nous, est là dans notre commerce, dans nos gestes quotidiens, et il nous aura fallu la surprise de ce rayon, de cet angle particulier de la vision pour les toucher dans notre corps, dans notre conscience. C'est comme si le creusement par l'artiste de sa singularité débouchait sur une communauté infiniment plus vaste que celle du savoir réputé universel de la science. »

1.2.4. *Un autre espacement poétique*

Si la mise en dialogue intermédiaire et intertextuelle engage une respiration du cœur, elle induit également un rapport à l'espace-livre qui est différent de celui commandé par les recueils de poèmes. Autrement dit, quelles vertus « régénératrices » prêter à l'entreprise du livre d'artistes *De l'un à l'autre* ? Notre hypothèse est que le projet du livre *De l'un à l'autre* a ouvert au poète un certain espace de liberté pour l'écriture poétique. Alors que les recueils de poèmes exigent une architecture complexe²⁰³, le livre d'artiste constitue un milieu ouvert à des parcours multiples entre les œuvres évoquées, entre l'œuvre reproduite et les textes qu'elle polarise, et aussi entre les textes eux-mêmes. La cohésion du livre obéissant, de par sa nature même, à une logique kaléidoscopique, le poète ne se trouve plus aussi contraint que dans les autres recueils. Par contrecoup, il revient plus fortement encore au lecteur d'inventer la mobilité de ses démarches de lecture et d'observation.

Le poète explore d'autres tonalités, comme avec le croquis satirique et humoristique du texte liminaire « *Vernissages*²⁰⁴ », dans lequel il s'amuse du style d'usages apparentés à la carte d'invitation puis au déroulé mondain du vernissage. Mais, finalement, et en dépit de toutes les notations qui précèdent, la possibilité d'une rencontre absolument sincère entre une œuvre et un amateur est affirmée. Dans « *Parler d'un ami*²⁰⁵ », « *Un salut par deux fois*²⁰⁶ » ou dans les textes en écho à A. Ramseyer, Pierre Chappuis exprime discrètement l'attachement qui le relie à l'ami, ou bien il donne à comprendre la difficile ou troublante compagnie que propose un artiste entièrement polarisé par son projet. Parallèlement, il laisse affleurer son sentiment du désarroi face à l'ami dont l'ardeur créatrice a été vaincue.

Mais encore, la mise en dialogue des arts met « les mots au défi²⁰⁷ », ainsi que les allures textuelles. Le poète recourt, par alternance, au texte en prose²⁰⁸, au poème en prose²⁰⁹, au poème en vers libres²¹⁰, ou bien encore à des proses un peu plus amples que le poème-page²¹¹. De manière encore plus originale, les textes faisant écho au travail du plasticien et poète André Ramseyer font dialoguer sur la page un ou plusieurs paragraphes avec un poème en vers brefs, inscrits en italiques en dessous du texte, et alignés à droite de la page²¹². Dans le

²⁰³ Tel était le propos du 1.2, concernant la « charpente musicale » des œuvres.

²⁰⁴ *De l'un à l'autre*, op. cit., pp. 11-12.

²⁰⁵ *Ibidem*, pp. 25-26.

²⁰⁶ *Ibidem*, pp. 61-64.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 191.

²⁰⁸ Aux pages 11-17, 25-28, 35-45, 61-76, 81-82, 113-114, 171-172, 201-202, 208-210.

²⁰⁹ Aux pages 29-32, 107, 108, 120-152, 185-196.

²¹⁰ Aux pages 47-58, 108, 155, 177-180.

²¹¹ Aux pages 77-80, 85, 161-163.

²¹² Aux pages 91-102, en écho aux œuvres de Ramseyer.

sillage des *Quatre-saisons (hiver)* de J.-É. Augsburger²¹³, l'auteur choisit de recourir aux tirets simples. Ceux-ci donnent au texte l'allure d'un dialogue de récit, mais surtout, ils mettent en évidence les mouvements de ricochets du regard du spectateur-poète affleurant l'estampe en relief, ils marquent les rebonds de l'imagination sur les formes, les couleurs, les mouvements optiques impulsés par la matière de l'œuvre. Les tirets sont autant de failles et de traits de reprise rendant compte du rythme de l'attention du spectateur. Ils répondent aussi, comme en écho, aux phases d'abandon et de reprise créatrice dans lesquelles l'artiste fut engagé. En somme, l'espacement textuel s'anime de formes « parlantes », son déploiement graphique exhibe un étrange dialogue spatio-temporel, pendant tout le temps durant lequel le plasticien reconduit son geste, et aussi pendant lequel l'observateur recrée des liens, des va-et-vient, entre l'œuvre et le monde :

Les saisons (1990, en travail) : un peu à l'instar de ce qui se passe chez Vivaldi, l'unité, l'esprit de suite l'emportent sur la variété, la couleur se faisant plus discrète d'une épreuve à l'autre, ou tant s'en faut. Aux formes elles-mêmes revient d'être parlantes. Quels avatars une pressante insatisfaction leur fera-t-elle subir encore, à la fois plaisir et tourment de ne pas finir ?

- Violacé, bleui par le froid, le regard ricoche d'un toit, d'un pan de toit enneigé sur l'autre, enjambe, blanc, l'estuaire de la nuit.
- Déplissement en cours. L'enfoui, le retenu sur la voie de l'allégresse hâtent le déferlage de l'espace.
- Mais l'éruption, la poussée de l'été vers le zénith ! Toutes voiles dehors ! Autant que de crêtes et cimes, les ravins sont lumière.
- Comme si le village, la route tournoyaient sur eux-mêmes. Terre meuble dans les combles. Plateaux à tous vents et labours balayés.

Enfin, dans le sillage de la gravure réalisée par André Siron en 2003, *Vivier végétal* (l'œuvre est reproduite dans les Annexes à la page 1040), le poème qui avait été publié dans *Mon murmure, mon souffle* sous le titre « (*Vivier végétal*) » (colonne de gauche), devient « *Vivier...*²¹⁴ » dans *De l'un à l'autre* (colonne de droite) :

²¹³ *Ibidem*, p. 73.

²¹⁴ *De l'un à l'autre*, *op. cit.*, p. 47.

<p>De toutes ses feuilles</p> <p>Serrées, impatientes, elles s'agitent, frémisantes, innombrables, flanc contre flanc</p> <p>À souhait, bonds et scintillement.²¹⁵</p>	<p>De toutes ses feuilles vivier végétal.</p> <p>À souhait, serrées, impatientes, elles s'agitent, frémisantes, innombrables, flanc contre flanc</p> <p>À souhait, bonds et scintillement.</p> <p>Vivier végétal.²¹⁶</p>
---	---

Le poème du livre *De l'un à l'autre* (partie droite) se déploie surtout sur la moitié droite de la page, comme pour répondre, par effet de symétrie, à la gravure au burin²¹⁷ qui présente des feuilles se déployant en se chevauchant, principalement dans la moitié gauche du cadre. Au contact de l'œuvre de Siron, il semble que le poète a retravaillé l'espace textuel de manière à accuser l'essor désordonné des feuilles. Il a insisté aussi sur le bruissement et sur le plaisir que suscitent les mouvements effervescents du feuillage. Ainsi comprenons-nous le détachement des énoncés « À souhait » : le décrochement typographique de l'anaphore souligne la joie du locuteur. La reprise renforce le jeu de l'allitération en [s] et le redoublement de la diérèse introduit des soubresauts qui s'accordent avec les remuements et les éclats du feuillage. D'un point de vue syntaxico-graphique, la ramification créée par l'articulation spatiale entre les énoncés de gauche et ceux de droite fait écho aux dynamiques de froissement entre les feuilles (les énoncés de droite) portées par de frêles branchages (énoncés de gauche). Il s'agit peut-être encore de répondre au travail du sculpteur qui donne à voir des feuillages entremêlés, comme suspendus à nulle ramure. Venant embrasser l'ensemble textuel, le dernier énoncé tend à refermer le cadre, de la même manière qu'un peintre légende sa toile, et ce comme si l'éparpillement des vers appelait en contrepartie une clôture plus nette, comme si la relative déconstruction de l'axe horizontal du texte imposait finalement de retrouver un point d'assise. Considérons pour finir le titre : l'oblitération de l'épithète végétal par les points de suspension vise peut-être à indiquer que la mise en dialogue avec André Siron instaure, par elle-même un « vivier », un milieu propice au renouvellement poétique.

²¹⁵ *Mon murmure, mon souffle, op.cit.*, p. 33.

²¹⁶ *De l'un à l'autre, op. cit.*, p. 47.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 41.

Retenons, pour conclure, que la mise en dialogue des œuvres de l'un et de l'autre trouve à rayonner bien au-delà des affinités amicales. Le livre ouvre à une communauté bien plus large, qui s'étend au-delà de l'espace contemporain²¹⁸ car les références intertextuelles et intermédiales animent une dynamique kaléidoscopique propre à réfléchir « une pensée²¹⁹ » de l'art comme milieu, comme espace de circulation lyrique : le mouvant et l'émouvant des formes, les rythmes plastiques, les émotions suscitées par l'œuvre et celles à laquelle l'œuvre renvoie dans la réalité, dans le monde des choses naturelles, se répondent. La mise en dialogue intermédiaire interroge des tensions structurantes communes aux arts plastiques et à la poésie chappuisienne en particulier ; mais plus que tout, elle affirme l'existence d'une « *poésie de l'espace*²²⁰ » (P. Chappuis citant J. Grenier) : cette conception élargie de la poésie a pour visée ultime de faire se réfléchir les espaces de l'œuvre et du monde. Son effet propre serait de révéler en tout un chacun un remuement intérieur qu'il ne s'agirait pas de déchiffrer mais dans lequel il conviendrait de s'absorber, en oubliant l'analyse et en privilégiant l'attention passionnée, l'abandon sympathique. Pour le poète, seules ces dispositions permettent de faire vibrer, d'« accorder » les « différences »²²¹ entre les œuvres et les êtres. Par leur unique biais peut s'instaurer une circulation aimante entre les voix (les voies) des uns et des autres.

Les limites de cette circulation aimante nous semblent tenir aux goûts des lecteurs, puisque les références intermédiales n'excluent pas un lecteur non averti, non érudit. Il est même possible de considérer que, telles qu'elles sont mises en jeu dans le livre, les perspectives de l'amitié, de la compréhension par-delà les frontières des arts s'élargissent à toute manière d'approche attenante à « une pensée²²² », à une « *poésie de l'espace* ». Répondre par des « rythmes », des « rapports internes », sous forme de « traits », de « lignes », de formes et de déploiement chromatiques à ce qui, en nous, correspond à un « lyrisme mouvant et émouvant de la réalité » (P. Reverdy cité par P. Chappuis), c'est interroger une démarche créatrice²²³. Or, si cette démarche s'exprime et se partage par le biais des *media* culturellement admis comme artistiquement dignes, elle est tout aussi sincèrement engagée dans l'ardeur avec laquelle un voisin se voue à son « jardin, son chef d'œuvre – oui, œuvre

²¹⁸ En dépit de la référence au taoïsme chinois ou de la citation de Neruda, il est difficile de dire que l'élargissement dépasse le cadre d'une culture centrée sur l'Europe.

²¹⁹ *De l'un à l'autre*, *op. cit.*, p. 35 : « Une pensée du bleu ».

²²⁰ *Ibidem*, p. 44.

²²¹ *Ibidem*, « *Livres d'artistes* », p. 17 : « Aussi les livres les plus réussis sont-ils le plus souvent le fruit d'une longue pratique de l'amitié durant laquelle les différences entre deux être, sans avoir été gommées, ont au contraire fini, comme d'elles-mêmes, par s'accorder. ».

²²² Allusion au texte intitulé « *Une pensée du bleu* », *Ibidem*, pp. 35-36.

²²³ Toutes les citations qui précèdent sont extraites du texte « *Burins* », *Ibidem*, pp. 43-45.

menée à *chef*, sans ostentation »²²⁴. Par là, communiquent stylistique de l'existence et esthétique, comme l'a parfaitement montré Marielle Macé dans *Façons de lire, manières d'être* ou dans *Styles*²²⁵.

1.3. Le périphrase et la part de l'autre

Dans *Seuils*, G. Genette étudie le périphrase²²⁶, et plus largement encore, le paratexte sous l'angle de son effet²²⁷ : assurer la « présence » du texte au monde, garantir sa « réception » et sa « consommation »²²⁸. La notion de paratexte englobe le périphrase éditorial, le périphrase auctorial (titres, prière d'insérer, dédicaces, épigraphes, préface, intertitres, notes) et l'épigraphie qui n'est « pas matériellement annexé au texte²²⁹ ». Pour évoquer la manière dont Pierre Chappuis implique l'autre dans ses œuvres, l'analyse du périphrase est fondamentale. De l'ensemble de la démarche de Genette, nous retenons avant tout l'élaboration de « types fonctionnels²³⁰ » de paratexte car ils permettront de souligner la labilité de la poétique de l'auteur. En revanche, il nous semble que les pratiques chappuisiennes du périphrase imposent de discuter et déplacer certaines perspectives.

Premièrement, si la « pragmatique périphrasale²³¹ » apporte effectivement des clés de lecture, elle traduit aussi la volonté de donner part active au lecteur : il nous faut pouvoir expliquer le désir auctorial d'exhiber la part de l'autre dans le texte. L'autre peut être cet auteur ou cet artiste qui a plus ou moins directement influencé l'écriture : soit il a suscité un appel menant à l'écriture, soit il a suscité telle ou telle manière d'écrire, soit sa présence dans l'esprit du poète a coloré un moment attendant à l'une des phases de l'écriture. Mais, l'autre recouvre aussi la figure anonyme du promeneur croisé, des pêcheurs qui participaient de la vie

²²⁴ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « Poème ou jardin », p. 37.

²²⁵ *Façons de lire, manières d'être*. Paris : Gallimard, Essais, 2011 et *Styles. Critique de nos formes de vie*. Paris : Gallimard, coll. NRF essais, 2016.

²²⁶ Genette, Gérard, *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, Collection « Poétique », 1987, p. 11 : « autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes ; j'appellerai périphrase cette première catégorie spatiale, certainement la plus typique ».

²²⁷ Le paratexte est, présente-t-il, cet « ensemble hétéroclite de pratiques et de discours de toutes sortes et de tous âges que je fédère sous ce terme au nom d'une communauté d'intérêt, ou convergence d'effets, qui me paraît plus importante que leur diversité d'aspect. » (Genette, Gérard, *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, Collection « Poétique », 1987, p. 8).

²²⁸ Genette, Gérard, *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, Collection « Poétique », 1987, p. 7.

²²⁹ *Ibidem*, p. 316.

²³⁰ *Ibidem*, p. 18 : G. Genette cherche à mettre en relation une typologie des paratextes (notre approche se limite au périphrase auctorial) et de leurs fonctions, « communiquer une pure *information* » ou « faire connaître une *intention*, ou une *interprétation* » (*Ibidem*, p. 16).

²³¹ Que G. Genette définit comme étant la « force » du « message » paratextuel (*Ibidem*, p. 15).

du lieu²³², il est aussi le lieu lui-même, auquel le poète est redevable²³³. Deuxièmement, suivant une certaine logique du soupçon, G. Genette pense l'opacité du paratexte comme un « écran », un obstacle à la fonction d'éclaircissement à laquelle il se devrait répondre, le critique regrette que celui-ci vienne « jouer sa partie au détriment de celle de son texte²³⁴ ». Au regard de l'œuvre de Pierre Chappuis, apparaît plutôt l'idée que le périphrase puisse, justement en vertu d'une certaine opacité, conférer une profondeur supplémentaire au texte en l'enveloppant dans l'aura vibratoire d'un écho tout à la fois distinct et ouvert. Dans cette perspective, le périphrase joue non pas exclusivement pour lui-même mais en renvoyant à l'indétermination de ce qui fut, de ce qui mena à une rencontre avec l'autre (ses mots, ses œuvres, sa figure). Son rôle encore est ouvert et déterminant pour susciter des rencontres, pour donner part à vivre au lecteur. Autrement dit, nous postulons d'une part, que l'investissement du lecteur ne se résume pas à l'interprétation ; et d'autre part, que l'analyse textuelle peut rendre compte de la façon dont le périphrase cherche à induire d'autres processus relationnels. La rencontre instaurée par le poème peut aussi être orientée vers l'œuvre d'un autre artiste, vers son aura.

Conséquemment, nous opérerons un léger déplacement : la citation ou la référence à une autre œuvre, à un autre artiste induisent une mise en relation qui, d'une certaine manière, ressortit à la « transtextualité », à la « transcendance textuelle du texte », mais pour renvoyer à un en-deçà textuel, pour pointer vers l'insu de la naissance de l'œuvre à laquelle l'autre a toujours part, ou encore pour ménager un prolongement vers la figure ou l'œuvre de l'autre, pour favoriser un creuset attendant virtuellement au poème (le lecteur en revêt la pleine responsabilité) où les uns et les autres trouveraient part. Dans la poétique périphrase chappuisienne, l'enjeu de la référence intertextuelle n'est pas nécessairement de programmer une lecture intertextuelle : dans les marges du texte, un espace, un royaume poétique requiert les autres, que sont le destinataire, l'auteur, les autres artistes.

Le périphrase met en jeu une double circulation relationnelle entre le texte et l'autre : il s'agit de faire la part de l'autre, de son rôle dans la poétique textuelle, et aussi de donner part au lecteur, en suscitant de lui une implication qui n'est pas uniquement d'ordre interprétative. Le parcours des pratiques périphrales suit plus ou moins la progression de la découverte linéaire d'un livre.

²³² Ce que l'on retrouve par exemple dans les « *Dédicaces* » de la fin du recueil de poèmes en prose *D'un pas suspendu*, *op.cit.*

²³³ Une des « *Notes* » de la fin du recueil *Entailles* (*op.cit.*, p. 79) en donne idée, Pierre Chappuis indiquant que l'ultime poème, « *Le moindre accident de terrain doit beaucoup au lieu dit Les Cœuries*. »

²³⁴ Genette, Gérard, *Seuils*, *op.cit.*, p. 376.

1.3.1. Les épigraphes

G. Genette définit l'épigraphe comme « une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre ». Il ajoute que, si l'expression "en exergue" « signifie littéralement hors d'œuvre », l'épigraphe se trouve « plutôt en bord d'œuvre, généralement au plus près du texte²³⁵ ». Il distingue les épigraphes d'œuvre, des épigraphes de chapitres ou de parties d'œuvre : nous procéderons de même.

Les épigraphes d'œuvre

Pierre Chappuis ne recourt à l'épigraphe que pour trois de ses œuvres poétiques²³⁶, *Soustrait au temps* (1990²³⁷), *Un cahier de nuages* (1988) et *D'un pas suspendu* (1994). Les deux premières épigraphes ont pour point commun de puiser dans l'intertextualité romantique allemande : la citation liminaire de *Soustrait au temps*, « *Un conte est comme une image de rêve, sans cohérence* » est extraite du *Brouillon général* de Novalis²³⁸ ; la seconde, « *...terre et nuage, lointain et proximité, soleil et songe...* » est tirée du *Voyage d'été*²³⁹ de H. Von Hofmannsthal. La citation de Novalis entre en relation et en tension avec le sous-titre faisant référence aux *Märchenbilder* de R. Schumann, ce que l'auteur précise dans les notes. L'épigraphe revêt donc une fonction de « commentaire²⁴⁰ » (Genette) poétique : elle est un indice thématique renvoyant à l'imaginaire romantique, elle éclaire le lecteur sur une composition textuelle²⁴¹ marquée par la discontinuité. L'épigraphe prévient le destinataire, et lui ouvre la porte de l'étrangeté. La citation de Hofmannsthal ne fonctionne pas tout à fait de la même manière : le lien est évident entre le titre et l'imaginaire des nuages. Affleurant à peine entre les points de suspension, la citation est clairement une invite à la rêverie des matières, à la « poésie de l'espace²⁴² » (Grenier). Elle initie d'emblée aux sensations

²³⁵ Genette, Gérard, *Seuils, Seuils, op. cit.*, p. 134.

²³⁶ Nous excluons l'épigraphe liminaire et autographe de *Muettes émergences* : « ... ces affleurements, muettes émergences... » (*Muettes émergences, proses, op.cit.*, p7) ainsi que les épigraphes qui amorcent le recueil d'essais *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*. Nous y reviendrons ultérieurement au sujet du travail sur les citations dans les essais.

²³⁷ Pour la première édition (Lausanne : Empreintes, 1990). Nos références concernent l'édition *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps, op.cit.*

²³⁸ Novalis, *Le Brouillon général*. Traduit. de l'allemand, annoté et précédé de « Encyclopédie et combinatoire » par Olivier Schefer. *Œuvres philosophiques de Novalis ; 4*. Paris : Éditions Allia, 2000, p. 240.

²³⁹ D'après John Taylor (dans Chappuis, Pierre, *A notebook of clouds / Taylor, John, A notebook of ridges*. Les Brouzils : Odd Volumes of The Fornightly Review, 2019) : Hofmannsthal, Hugo von, *Lettre de Lord Chandos et autres textes sur la poésie*. Préface de Jean-Claude Schneider ; traduction de Jean-Claude Schneider et Albert Kohn. Paris : Gallimard, 1980, p. 93.

²⁴⁰ Genette, Gérard, *Seuils, op. cit.* p. 8.

²⁴¹ Sur ce point, nous renvoyons le lecteur au travail mené en première partie sur *L'influence du Märchen dans la structure de Soustrait au temps*, cf. *supra*, pp. 209-215.

²⁴² *De l'un à l'autre, op. cit.*, p. 44.

d'oscillation entre les contraires. Par rapport à l'œuvre du *Cahier*, la fonction de l'épigraphe n'est pas herméneutique, elle ne sollicite pas nécessairement l'érudition du destinataire. Elle déploie un milieu de « *songe* », un espace de connivence entre le poète romantique et le poète neuchâtelois qui semblent parler, non pas tout à fait d'une même voix, mais d'un même point de vue. Recouvrant une fonction que G. Genette qualifie d'« évasive », d'« affective », l'épigraphe fait la part de l'autre au sens stendhalien : « L'épigraphe doit augmenter la sensation, l'émotion du lecteur, si émotion il peut y avoir, et non pas présenter un jugement plus ou moins philosophique sur la situation [...] »²⁴³. Précisément, une autre épigraphe intervient après le premier poème en vers et avant les rubans de prose, et provient du récit « *Rome, Naples et Florence (1826)* »²⁴⁴ de Stendhal :

Stendhal : Si j'avais les moindres connaissances en météorologie, je ne trouverais pas tant de plaisir, certains jours, à voir courir les nuages et à jouir des palais magnifiques ou des monstres immenses qu'ils figurent à mon imagination. J'observai une fois un pâtre des chalets suisses qui passa trois heures, les bras croisés, à contempler les sommets couverts de neige du *Jungfrau* (!). Pour lui, c'était une musique. Mon ignorance me rapproche souvent de l'état de ce pâtre.

Les voix de Stendhal et de Pierre Chappuis tendent à se surimprimer pour déterminer une affinité commune, un style d'appréhension des choses. Le rapprochement avec le romancier annonce bien d'autres références : par le biais des citations en particulier, la textualité du *Cahier* trame une circulation entre diverses voix, toutes passionnées et portées à la rêverie sur la matière nébuleuse. Quant à l'épigraphe qui ouvre le recueil *D'un pas suspendu*²⁴⁵, elle ne laisse guère de doute sur la manière dont cette pratique peut être envisagée. Pierre Chappuis cite J. Dupin : « *Nous sommes tous les lieux, et aucun, nous sommes le passage d'un lieu à un autre.* »²⁴⁶ : il reprend l'adresse inclusive de l'épigraphe²⁴⁷, s'impliquant lui-même et enjoignant en même temps au destinataire de se rallier à un mouvement transpersonnel²⁴⁸. Au seuil du livre, le pas dans l'inconnu est comme déjà réalisé : le lecteur n'est plus nulle part, il est partout au même endroit que le poète.

²⁴³ Stendhal, *Œuvres intimes*. Tome II. Édition et préface de Victor Del Litto. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1982, p. 129. La note est inscrite sur l'exemplaire Bucci d'*Armance*. G. Genette cite cette note dans *Seuils*.

²⁴⁴ Stendhal, *Voyages en Italie*. Édition établie par Victor Del Litto. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, *Rome, Naples et Florence* (1826), p. 477. (Le récit oscille entre réalité et imaginaire, Stendhal évoquant des lieux où il n'est jamais allé).

²⁴⁵ *D'un pas suspendu*, *op.cit.*, p. 7.

²⁴⁶ Dupin, Jacques, *M'introduire dans ton histoire*, *op. cit.*, « L'écoute – André du Bouchet », p. 188.

²⁴⁷ L'auteur du texte de l'épigraphe (Genette, Gérard, *Seuils*, *op. cit.*, p. 140).

²⁴⁸ Le terme est notamment employé par Michel Collot, posant un lyrisme transpersonnel à propos de Jean-Michel Maulpoix (dans « *Lyrisme et réalité* », in *Littérature*, n° 110, 1998. pp. 38-48).

1.3.1.1. Les épigraphes de parties

L'épigraphe de partie intervient uniquement dans le recueil des poèmes de *Entailles*. Par contre, l'usage de l'épigraphe est extrêmement fréquent dans *Muettes émergences*²⁴⁹ : au début des diverses proses, le poète propose, à l'instar de Stendhal (qui est d'ailleurs convoqué à plusieurs reprises) une citation, parfois deux. Nous commencerons par évoquer l'épigraphe générale du recueil *Entailles*, avant d'examiner la manière dont les épigraphes travaillent le texte, en tête des poèmes du recueil *Le Noir de l'été* et en tête des proses de *Muettes émergences*.

L'épigraphe reverdyenne dans le recueil Entailles

L'un des traits particuliers de cette épigraphe est qu'elle engage les deux parties comprises dans « *Entailles* », sans porter sur les deux proses qui encadrent le livre²⁵⁰. Rappelons à cet égard que le premier texte renvoie indirectement (nous entendons par là que la référence est uniquement mentionnée en notes²⁵¹) à un cliché-verre de J.-B. Corot, *Souvenir d'Ostie* (1855).

L'épigraphe reverdyenne, « *Le ciel sans cicatrice* », figure au centre de la page blanche qui sépare le titre « *Entailles* » de celle mentionnant le chiffre (I) de la partie première. La seconde caractéristique est que l'épigraphe trouve ensuite écho dans la prose qui encadre la deuxième partie, avec la reprise de l'expression épigraphique à laquelle s'adjoint cet autre énoncé, « *Tout se déchire* », qui est extrait du poème reverdyen « *Le circuit de la route* » (dans *Cœur de chêne*²⁵²). Avant de revenir sur les rapports qui unissent l'épigraphe, la citation, et « *Entailles* », examinons la note rédigée par Pierre Chappuis. Ainsi débute-t-elle : « Arrachés à leur contexte, les vers de Reverdy [...] ». L'auteur assume pleinement ce geste chirurgical de la citation qui « détache du contexte²⁵³ » (A. Compagnon) : avec l'épigraphe et avec la citation, les termes reverdyens sont intégrés sans être assimilés. De fait, donner part à l'autre consiste à ne pas confondre absolument ce qui tient de l'un et ce qui tient de l'autre. La

²⁴⁹ *Muettes émergences, proses, op.cit* : pages 11, 36, 54, 65, 70, 77, 89, 130, 163, 193, 197, 204, 220, 227 et 233. Ajoutons une épigraphe de partie de chapitre, page 17.

²⁵⁰ *Entailles, op.cit* : « *Paysage brouillé* », pp. 9-10 ; « *Le moindre accident de terrain* », p. 75. Notre propos prolonge, sur un autre plan, les caractéristiques mises en évidence concernant la structuration du recueil, pp. 233-239.

²⁵¹ *Entailles, op. cit.*, « *Notes* », p. 79.

²⁵² Que le lecteur peut retrouver dans l'édition suivante : Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome I, op. cit.*, p. 326.

²⁵³ Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Éditions du Seuil, 1979, « I.2. Ablation ».

pratique épigraphique signale donc un double refus d'inscrire l'écriture du côté d'un simple répons ou d'une influence directe. Tandis que le poète souligne le déracinement qu'il fait subir aux citations, c'est de « liaison étroite » entre la prose liminaire et le cliché-verre de Corot qu'il est question. Dans l'épigraphe, le poète neuchâtelois oblitère sa voix propre derrière la voix reverdyenne, mais l'épigraphe présuppose un enracinement plus profond (« un substrat²⁵⁴»), une plus forte résonance qui, de ce fait même, serait moins assignable. Plus qu'un clin d'œil, l'épigraphe et la citation reverdyennes laissent sourdre une connivence dont la teneur reste à préciser.

L'épigraphe est courte et place en exergue un thème, le ciel. Au début de la seconde partie, l'expression « *Le ciel sans cicatrice* » est reprise et est mise en relation avec la citation « *Tout se déchire* ». Les références conjoignent deux aspects : un motif et un principe structural fondé sur l'oscillation entre le repos, la tranquillité, l'intégrité de la texture du ciel, de l'étendue et leur mobilité, leur déhiscence. De fait, dans « *Circuit de la route* », P. Reverdy met en jeu les manœuvres combinatoires du « [c]lair-obscur²⁵⁵ » alors que son locuteur chemine sans but²⁵⁶ et s'insinue, par le regard, dans les lignes de l'étendue²⁵⁷ (lignes qui engagent des démarcations instables, comme dans *Entailles*), dans les textures spatio-temporelles (les métaphores textiles²⁵⁸ sont privilégiées par l'un et l'autre poètes). C'est comme hors du temps, dans un lieu géographiquement indéfini, mais ouvert au passage que le locuteur reverdyen (à l'instar du locuteur chappuisien) éprouve la palpitation du plein et du vide²⁵⁹, l'espace ou le resserrement de l'étendue²⁶⁰, le glissement de toutes les choses²⁶¹.

²⁵⁴ Pierre Chappuis emploie ce terme dans la quatrième de couverture, mais en parlant des choses, de la « part d'inconnu et d'imaginaire » dont elles nourrissent l'intimité de la pensée.

²⁵⁵ Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome I, op. cit.*, « *Le circuit de la route* », p. 326.

²⁵⁶ Le monde dans « *Sa vie contemporaine* » (*op. cit.*, p. 317) est par exemple « ouvert à tous les pas » et, le « *Chemin de pas* » (poème de la page 319) est ouvert au franchissement de l'émotion, et mène « toujours plus loin ».

²⁵⁷ Dans l'ensemble du recueil *Cœur de chêne*, Les chemins, les haies, les arbres, les allées, les ponts, les ruelles, les boulevards, les coins de rues, les cours, les murs, les portes, les volets et les gouttières des maisons dessinent les lignes qui enferment ou esquissent une ouverture, une échappée pour le locuteur.

²⁵⁸ Pour se restreindre au seul poème « *Le circuit de la route* » (*op. cit.*, p. 326), le nuage se déploie comme « *Lambeaux / vêtements de laine* » ses « fils » se tressent à la manière d'un « drap blanc », et son mouvement même rappelle « le dos des troupeaux ».

²⁵⁹ Chez Reverdy, le vide est angoissant, il troue l'étendue, menace de faire tout tomber, de tout emporter. Le soir, par exemple, creuse le monde (*op. cit.*, p. 316). Dans *Entailles*, le vide est une échancrure qui n'avale pas plus les choses que le locuteur. L'ombre, l'eau emportent (pages 19, 31) et offrent un contrepoint à la morbidité de l'évidement (pages 46, 47 ou 63 par exemple). Mais encore, l'entaille s'entrouvre sur les profondeurs par lesquelles le monde se renouvelle (nous reportons le lecteur à la prose liminaire de la seconde partie du livre, texte intégralement cité p. 47).

²⁶⁰ Du fait de la neige ou de l'obscurité par exemple, comme dans l'œuvre chappuisienne.

²⁶¹ Dans le poème liminaire, « *Nuit et jour* » (*op. cit.*, p. 313), les nuages glissent, l'air emporte les têtes, et dans le quartier même, « tout [...] semble marcher d'un bloc » ; dans « *Sa vie contemporaine* » (*op. cit.*, p. 317), le « vent du soir » aussi bien que la luisance du « trottoir » emportent, font traverser des « clairières » ; dans « *Coin*

Reste que, dans *Cœur de chêne*, ces motifs se déclinent de manière beaucoup plus tragique que dans « *Entailles* ». Le recueil de Reverdy se termine sur l'« *Agonie du remords*²⁶² », les figures humaines ayant été comme englouties par l'horreur. À l'inverse, dans l'œuvre de P. Chappuis, la seule présence humaine est celle du locuteur, qui coule bien plus légèrement l'étendue²⁶³, glissant sans heurt d'une chose à l'autre. Les différences entre l'univers des deux poètes demeurent très marquées ; mais, affirme Pierre Chappuis, « l'élan de sympathie » a justement pour « origine » l'« écart »²⁶⁴.

En plus des affinités thématiques et structurales²⁶⁵, l'épigraphe attire l'attention sur des principes esthétiques (selon la terminologie reverdyenne²⁶⁶), sur des principes poétiques (selon nos propres articulations notionnelles²⁶⁷) communs. En effet, la labilité du temps induit une manière de « météorologie subjective²⁶⁸ » et le glissement de l'étendue correspond à une traversée émotionnelle²⁶⁹. Le locuteur de « *La nuit à peine*²⁷⁰ » a le « cœur [qui] tremble » dans un monde devenu « plus petit », celui de « *Pour demain*²⁷¹ » chemine « une main sur le cœur » dans l'entrouverture du jour, quand le locuteur chappuisien suppose que « le moindre accident de terrain, de près, de très près, suit les instances du cœur ou les commande ; à tout le moins les dit.²⁷² ». D'un côté, le cœur est « de chêne », il est sombre plus qu'endurci ; de l'autre, le cœur, tout aussi sensible, s'allège plus souvent qu'il n'est accablé. D'ailleurs, le poème cité en épigraphe est incontestablement l'un des poèmes les plus légers du recueil de Reverdy. La labilité de toutes choses va de pair avec le renouveau dans la variation : à l'instar du locuteur chappuisien, le locuteur reverdyen « s'éveille » au long d'un cheminement circulaire durant lequel « Rien de pareil / Rien ne revient²⁷³ ».

obscur » (*op. cit.*, p. 324), ce sont les « bêtes [qui] galopent au sens du tourbillon » emportant tout visage avec elles.

²⁶² Reverdy, Pierre, *op. cit.*, p. 330.

²⁶³ Paraphrase montaignienne de l'injonction à « légèrement couler le monde et le glisser, non pas l'enfoncer » (cité par Jean-Pierre Richard dans *Poésie et profondeur*, *op. cit.*, p. 13).

²⁶⁴ *La Preuve par le vide*, *op. cit.*, « Écart », p. 80.

²⁶⁵ L'oscillation est au centre du déploiement des deux œuvres.

²⁶⁶ P. Reverdy oppose la théorie et l'esprit, pour situer l'esthétique du côté de l'esprit : « L'esthétique est au contraire partie de l'art. Elle est dans l'esprit et l'esprit c'est l'artiste lui-même. », dans Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome I, op. cit.*, « *L'Esthétique et l'esprit* », p. 570).

²⁶⁷ Au sens valéryen du terme, le trait d'union entre ces terminologies correspondant en fait au lyrisme de la réalité commun à Pierre Chappuis et P. Reverdy.

²⁶⁸ Pierre Chappuis évoque son « instabilité météorologique » et se réjouit de la formulation de « météorologie subjective » posée par Catherine Maubon (*La Rumeur de toutes choses*, *op. cit.*, pages 55 et 62).

²⁶⁹ Dans « *Chemin de pas* » (*Ibidem*, p. 319), le locuteur reverdyen « franchit l'émotion qui barre le chemin », comme s'il franchissait le « mystère des portes » qui le mettent à l'épreuve.

²⁷⁰ Reverdy, Pierre, *op. cit.*, « *La nuit à peine* », p. 316.

²⁷¹ Reverdy, Pierre, *op. cit.*, « *Pour demain* », p. 321.

²⁷² *Entailles*, *op. cit.*, p. 77.

²⁷³ Reverdy, Pierre, *op. cit.*, « *Circuit de la route* », p. 326.

Au fond, la référence épigraphique fonctionne sur différents plans. Pour un lecteur qui n'a pas en mémoire le recueil de Reverdy, la citation synthétise étrangement les motifs, leur mise en tension structurante dans « *Entailles* ». Elle équivaut dans ce cas à une rencontre, à un point de cristallisation tout aussi manifeste que fragile, liant les deux auteurs en dépit des différences notables entre leurs imaginaires. Pour un lecteur assidu de P. Reverdy, la même épigraphe devient le signe d'une connivence plus latente, le seuil d'une résonance plus obscure et qui focalise l'attention sur l'existence d'une affinité poétique où l'inconnu, l'intime étrangeté, ont aussi leur part. À un autre niveau encore, le ralliement discret de l'épigraphe équivaut à une dédicace, elle est le signe d'un poème « d'échange, de partage »²⁷⁴ avec P. Reverdy. Dans « *L'esthétique et l'esprit*²⁷⁵ », ce dernier s'intéresse à l'amour suscité par les œuvres maîtresses à une époque donnée : il oppose l'imitation, le vol de l'artiste qui, pauvre de moyens d'expression personnelle « nie sa dette », et l'artiste qui apporte des moyens personnels pour dire les choses si simples et si communes qui nourrissent l'émotion poétique²⁷⁶. Or, mettant en exergue des affinités en termes de motifs et de principes poétiques, l'épigraphe est une manière d'hommage qui est d'autant plus appropriée que Pierre Chappuis réfléchit (à) ce qui lui est le plus secret, le plus singulier. Dans *Entailles*, la respiration des poèmes, en vers et en prose, est bel et bien travaillée par une syntaxe inventive, par un usage propre des ponctèmes et par un déploiement textuel original, dont les traits principaux ont été développés dans l'ensemble de la seconde partie.

Les épigraphes en tête de poèmes dans Le Noir de l'été

Dans le recueil *Le Noir de l'été*, la pratique de l'épigraphe est marginale : sur les douze titres que comprend le livre, seuls deux sont suivis d'une épigraphe. Il s'agit de « *Fanfares de midi* » et de « *Fatalité de l'eau*²⁷⁷ ». Le fonctionnement de ces citations présente des différences intéressantes.

Le titre du poème en prose « *Fanfares de midi*²⁷⁸ » est suivi de l'épigraphe suivante : « "Sommes-nous deux ou suis-je solitaire ?" / P. Éluard ». Pierre Chappuis fait

²⁷⁴ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « Dédicace muette », p. 11.

²⁷⁵ Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome I*, op. cit., « *L'Esthétique et l'esprit* », pp. 567-571.

²⁷⁶ Cette dernière idée est exprimée plus explicitement dans « *Cette émotion appelée poésie* » (Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II*, op. cit., p. 1287 : « ce qui importe c'est d'arriver à mettre au clair ce qu'il a de plus inconnu en lui, de plus secret, de plus caché, de plus difficile à déceler, d'unique. [...] il aboutira bientôt au plus simple. [...] pour si étrange que cela puisse paraître, ce sera la façon particulière de dire une chose très simple et très commune qui ira le porter au plus secret, au plus caché, au plus intime d'un autre et produira le choc. »).

²⁷⁷ Ce poème a été abordé au sujet de la commutation des figures, cf. *supra*, pages 332-333.

²⁷⁸ *Le Noir de l'été*, op.cit., pp. 27-29.

peut-être référence au livre d'artiste, "Sommes-nous deux ou suis-je solitaire ?"²⁷⁹, comprenant trente et une eaux-fortes de Hans Erni, ou bien il renvoie au recueil *Poésie ininterrompue*²⁸⁰. Le poème éponyme comprend 687 vers formant une sorte de dialogue entre une voix masculine et une voix féminine. L'une et l'autre voix se brouillent et l'instance éluardienne tend à se confondre avec la voix féminine (R. Vernier²⁸¹). La citation est extraite du début du poème²⁸² où ce vers largement blanchi, « Sommes-nous deux ou suis-je solitaire », laisse entendre la voix du personnage féminin²⁸³. Deux premiers points apparaissent d'emblée : premièrement, l'épigraphe ne renvoie pas au dialogisme du poème éluardien et secondement, elle s'inscrit en contrepoint avec le titre. En effet, l'intitulé « *Fanfares de midi* » suggère une manière d'explosion brutale de bruits, de lumières, associés au plein ensoleillement de midi : l'ardeur, l'exaltation, l'impétuosité, la fougue caractérisent aussi bien la réalité extérieure que l'intériorité du locuteur. Le titre annonce la tonalité principale du poème : le locuteur exprime un allant fougueux qui est attisé par toutes les choses de l'étendue, et notamment par les éclats lumineux. L'épigraphe laisse affleurer une étrangeté, une dissonance intérieure, dont l'expression est moins démonstrative : l'énoncé est marqué par le doute, par une impression latente. Cette perspective du dédoublement, de l'altérité et de l'altération de soi est seconde dans le déploiement textuel. De fait, l'inquiétude intervient dès le premier ruban textuel, mais plutôt par le biais des sensations ambivalentes de la « joie » et du vertige, de « l'angoisse »²⁸⁴. Ce n'est qu'à la fin de la seconde unité textuelle intermédiaire que rejaillit plus directement le trouble épigraphique : le locuteur pose l'existence un alter ego dont les rythmes cardiaque et respiratoire retentissent²⁸⁵ à l'unisson des siens. Quant à la troisième unité textuelle, elle clôt le poème par ces mots :

L'autre, inconnu – ou inconnue –, celui que je fus, nos chemins rempierrés à l'aide des mêmes mots.²⁸⁶

²⁷⁹ Éluard, Paul, Erni, Hans, "Sommes-nous deux ou suis-je solitaire ?". Paris: Au Vent d'Arles, 1959. Le tirage du livre atteint 125 exemplaires. L'artiste suisse Hans Erni (1909-2015) est à la fois peintre, graveur, muraliste et graphiste. Sa notoriété doit aussi aux projets réalisés pour les institutions helvétiques (dont la fresque *Vacation Land of the People* créée en 1936 pour l'exposition nationale de Zurich ou des timbres postaux suisses pour les années 1975, 1986 et 2009).

²⁸⁰ Le recueil paraît une première fois en 1946 chez Gallimard avant d'être retravaillé par le poète : en 1952, P. Éluard termine *Poésie ininterrompue, II* mais décède d'une crise cardiaque en novembre. Le livre sera publié de manière posthume en 1953 chez Gallimard.

²⁸¹ Vernier, Richard, *Poésie ininterrompue et la poétique de Paul Éluard*. Berlin : De Gruyter Mouton, 1971, p. 94.

²⁸² Éluard, Paul, *Poésie ininterrompue*. Paris : Poésie/Gallimard, n° 39, 2011, p. 10.

²⁸³ Vernier, Richard, *Poésie ininterrompue et la poétique de Paul Éluard, op.cit.*, p. 93.

²⁸⁴ *Le Noir de l'été, op.cit.*, « *Fanfares de midi* », p. 27.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 28. Deux expressions justifient l'emploi de ce verbe : « (mon souffle au rythme du sien, cependant) » et « qui est cet autre, dont pour un peu je croirais entendre battre le pouls ? ».

²⁸⁶ *Le Noir de l'été, op.cit.*, « *Fanfares de midi* », p. 29.

Finalement, le sens de l'épigraphe s'infléchit un peu, le dédoublement est comme résorbé dans l'ipséité. Mais la part éluardienne est plus prégnante encore : en mentionnant une figure féminine « inconnue » avec laquelle le locuteur tend à se confondre, le poète neuchâtelois fait un pas de plus vers l'imaginaire de son aîné. Dans l'essai, *Éluard ou le Rayonnement de l'être*²⁸⁷, D. Bergez commente le passage d'où provient l'épigraphe : il explique qu'Éluard cherche à surmonter la menace de la dissolution de soi en faisant l'expérience de « l'altérité fondatrice » du reflet. Or, en allant par les chemins « comme qui guetterait un écho²⁸⁸ », en supposant un double, et en postulant une étendue vive, bruyante, parlante, bien qu'incompréhensible²⁸⁹, le locuteur chappuisien n'est pas menacé par l'abîme, il peut se réjouir de la « transparence²⁹⁰ » et de la lumière car l'étendue lui répond et lui confirme son existence. Au regard de l'ensemble de l'œuvre chappuisienne, la dissolution n'est pas un abîme existentiel, elle relève de la traversée et de l'approfondissement. En effet, le « sentiment du monde » (R. Barbaras) implique l'ipséité, la reconnaissance de soi, et non pas uniquement une dissolution infructueuse. Dans ce cadre, l'articulation entre l'exaltation sous-entendue par le titre et l'inquiétude liée à la solitude dans l'épigraphe prend sens : Pierre Chappuis infléchit la menace, il lui confère des échos plus positifs. En revanche, la référence à Éluard met en évidence un style d'appréhension commun entre les deux auteurs : la poésie est amour et l'amour, la poésie et le désir affrontent le sentiment vertigineux de l'inutilité de vivre²⁹¹. L'un écrit *L'amour la poésie* ; l'autre pose entre les deux expériences un « élan semblable²⁹² » et affirme, comme son aîné, que le poème est d'abord un geste d'amour, de partage envers autrui²⁹³. Le vertige du vain désir correspond bien à la démarche du locuteur de « *Fanfares de midi* » quand il s'élance dans l'étendue attisée par « mille pointes de feu », quand il tente de l'embrasser tout en sachant que rien n'« éteindra [s]a soif », son désir. De l'un à l'autre auteur, s'épanche donc une exigence commune : l'exaltation du désir²⁹⁴.

²⁸⁷ Bergez, Daniel, *Éluard ou le Rayonnement de l'être*. Seyssel : Champ Vallon, collection Champ poétique, 1993, pp. 35-36.

²⁸⁸ « *Fanfares de midi* », *op. cit.*, p. 28.

²⁸⁹ Sur « les lèvres du vent » se succèdent, pour le locuteur chappuisien, « (*lamiers et labiales*), [un] intarissable bredouillement » (« *Fanfares de midi* », p. 28).

²⁹⁰ « *Fanfares de midi* », p. 28.

²⁹¹ Que rappelle D. Bergez dans *Éluard ou le Rayonnement de l'être*, *op. cit.*, p. 37.

²⁹² *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op. cit.*, « *Un élan semblable* », p. 145 : « Écriture poétique et transport amoureux à mettre en parallèle, en forçant à peine les choses ».

²⁹³ *La Rumeur de toutes choses*, *op. cit.*, « *Dédicace muette* », p. 11.

²⁹⁴ Le poème « *Extase* » est représentatif de cette appréhension (Éluard, Paul, *Œuvres complètes*, 1945-1953. Tome II. Édition de Marcelle Dumas et Lucien Scheler. Paris : Gallimard, 1968, Bibliothèque de la Pléiade, p. 107). Citons les deux derniers vers : « Je suis devant ce paysage féminin / Comme une branche dans le feu. ».

L'épigraphe qui colore le poème « *Fatalité de l'eau*²⁹⁵ » n'est pas une citation mais renvoie « *au delà des Märchenbilder* », à Robert Schumann (tout comme le sous titre du recueil *Soustrait au temps*, « *Fantaisies en guise de Märchenbilder* »), et plus directement à la tentative de suicide du compositeur²⁹⁶. La part de l'autre, la voix de l'autre (nous ne revenons pas sur l'analyse des discours rapportés dans les parenthèses²⁹⁷) n'est pas plus celle du compositeur que celle du désarroi et de l'égarement : la fatalité renvoie tout autant à la destinée de R. Schumann qu'à l'idée d'une force occulte propre à pousser tout un chacun vers l'abîme. La mention épigraphique souligne l'originalité de ce poème dans lequel s'articulent des choix esthétiques correspondant au travail de composition de Schumann : fragmentation textuelle, narrativité et approche polyphonique kaléidoscopique²⁹⁸. La part de l'autre, R. Schumann, est poïétique : le drame d'une vie inspire le locuteur, le mène à entrer en sympathie avec lui, et l'art du compositeur trouve un retentissement en matière de structuration textuelle, le texte étant composé de rubans déliés, décomposant l'instant. Mais, l'épigraphe porte « au delà » de l'œuvre : la part de l'autre est indissociable de l'intime et étrangère altérité, de sa puissance d'altération « au fond de soi ». Alors que le titre invite à une lecture universaliste, l'épigraphe invite à une lecture particularisante tendue vers l'empathie envers le compositeur : le poète cherche ainsi à établir un équilibre entre la souffrance de l'autre, anonyme, inconnu et celle, si singulière, du compositeur, accablé.

L'épigraphe fonctionne indéniablement comme un geste, un signe. Il manifeste une volonté d'entrer en résonance avec l'autre, l'épigraphaire, et par le biais des affects évoqués, de retrouver en soi le profond retentissement des tourments humains.

Les épigraphes de Muettes émergences

Hormis une occurrence, l'épigraphe consiste en une citation placée immédiatement sous le titre du texte. La citation ouvre donc, avant la lecture du corps textuel, un espace de dialogue avec le titre. Ce seuil crée un « horizon littéraire²⁹⁹ » (H.-R. Jauss) particulier car il requiert un double investissement de la part du lecteur. Déjà, est mise en jeu la question du plaisir induit par le texte. D'une part, le lecteur opère une négociation entre ce qu'il connaît de

²⁹⁵ *Le Noir de l'été*, *op.cit.*, « *Fatalité de l'eau* », pp. 31-33.

²⁹⁶ Le 27 février 1854, le compositeur, en proie à la folie, se jette dans le Rhin à Düsseldorf. Il est sauvé *in extremis* par des bateliers, ramené chez lui puis interné à l'asile d'Endenich où il meurt le 29 juillet 1856.

²⁹⁷ Cf. *supra*, pp. 332-333.

²⁹⁸ Puisque s'entrelacent les voix et les points de vue du locuteur et ceux de la figure de l'homme suicidaire.

²⁹⁹ Jauss, *Rezeptionsästhetik, Zwischenbilanz. Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur*, in *Poetica*, t. 7, 1975. Cité par Isabelle Kalinowski, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue germanique internationale* [En ligne], 8 | 1997, mis en ligne le 09 septembre 2011, consulté le 13 février 2020. Disponible à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/rgi/649> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rgi.649>

l'auteur cité et ce qu'il connaît, ou non, de l'œuvre de Pierre Chappuis ; d'autre part, la mise en relation de l'épigraphe et du titre peut faire naître des hypothèses, des tensions de sens qui ne feront pas l'objet d'un développement dans le corps de la prose. De l'ensemble des occurrences épigraphiques de *Muettes émergences*, se dégagent cinq « types fonctionnels » (G. Genette³⁰⁰) d'épigraphe.

Les deux épigraphes qui ouvrent respectivement la première et la seconde partie de la prose liminaire « *Poétiquement, les lieux*³⁰¹ » ont un rôle programmatique et, en plus, elles établissent un mode d'emploi, un mode d'appropriation de la citation épigraphique. Le premier seuil est constitué par cette citation extraite du roman de Stendhal, *Le Rouge et le Noir*. L'auteur en fournit très précisément la référence³⁰², ce qui ne fait pas règle :

Pendant que Madame de Rênal était en proie à ce qu'a de plus cruel la passion terrible dans laquelle le hasard l'avait engagée, Julien poursuivait son chemin gaiement au milieu des plus beaux aspects que puissent présenter les scènes de montagnes...

En fin de phrase, le point stendhalien est supplanté par le triple point suspensif. Le poète neuchâtelois interrompt la citation au moment où le romancier décrit des lieux précis, en l'occurrence la chaîne montagneuse alentour du Doubs, au nord de Vergy. Aborder « poétiquement » les lieux, c'est donc les couper, les délester de leurs chaînes topographiques pour les ouvrir à de multiples relations de référentialité ; c'est aussi préserver une autre forme d'attachement, celle de la réjouissance esthétique. Pierre Chappuis insiste sur les gestes de coupure et de transport (ceux mêmes que commente A. Compagnon³⁰³) de ce cœur encore palpitant qu'est la citation. De fait, le poète explique que, toute sa vie durant, ce passage fictif s'est chargé de l'énergie de mouvements intérieurs porteurs d'affects, d'élans d'identification, d'imagination, au point de « devenir l'équivalent d'un souvenir personnel³⁰⁴ ». L'extraction ponctuelle est devenue appropriation, la citation (l'étymon latin *citare*, rappelle A. Compagnon³⁰⁵, suppose une dynamique) donne part à vivre, par-delà les frontières de la fiction, pour passer,

[...] clandestinement d'un territoire à l'autre, à cheval sur une frontière floue où Julien et dans son ombre l'auteur, où personnage et lecteur mêlent émotions, désirs, colères, déceptions.

En substance, l'épigraphe est l'occasion pour Pierre Chappuis de présenter sa propre conception de la citation comme milieu d'investissements intersubjectifs absolument divers et

³⁰⁰ Genette, Gérard, *Seuils*, op. cit., p. 18.

³⁰¹ *Muettes émergences, proses*, op. cit., pp. 11-22.

³⁰² « *Poétiquement, les lieux* », *Ibidem*, p. 11 : « (Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, I, chap. XII, *Un voyage*) ».

³⁰³ Dans *La seconde main ou le travail de la citation*, op. cit., p. 20 et p. 19 pour l'évocation de la métaphore dont le sens est étymologiquement lié au voyage.

³⁰⁴ « *Poétiquement, les lieux* », *Muettes émergences, proses*, op. cit., p. 11.

³⁰⁵ Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, op. cit., p. 44.

contradictoires : les déconvenues côtoient des espérances, de la même manière que la souffrance de Madame de Rênal est oblitérée, supplantée par la réjouissance de Julien. L'épigraphe convoque un espace non seulement intertextuel, mais aussi transpersonnel, un milieu dont les ancrages géographiques et temporels sont potentiellement infinis, et dans lequel les figures non fictives prennent vie parce que la fiction fait naître des mouvements de projections de soi, et corollairement, des figures de soi et des figures d'altérité. La citation devient le moyen d'un reliaement entre Stendhal, le poète et le lecteur. Le travail vivant de la citation³⁰⁶ circule à travers tous les textes, tous les êtres, tous les lieux et tous les affects car il s'effectue selon le processus poétique de transvasement et de renouvellement³⁰⁷ de l'image. La deuxième épigraphe reprend l'épigraphe stendhalienne du livre premier de *La Chartreuse de Parme* constituée des mots de l'Arioste (*Satire IV*, vers 115-116) : « Doucement jadis m'invitèrent à écrire / Les lieux amènes.³⁰⁸ ». Pierre Chappuis soupçonne cette citation d'être à l'origine même de l'écriture du roman, suggérant en retour que l'écriture de sa propre prose liminaire puisse être pareillement due à la résonance établie et éprouvée³⁰⁹ par Stendhal. La circulation intertextuelle de l'épigraphe fait la preuve, aux yeux des lecteurs, de son pouvoir de fonder une large communauté dans laquelle chacun reconnaîtrait la « promesse » ou l'insistance du « rêve³¹⁰ » d'un espace de bonheur. L'épigraphe fonctionne aussi comme un kaléidoscope miroitant un style de création littéraire ou de construction textuelle, dont les enjeux lyriques reposent sur la répercussion d'un affect, d'un lieu ou encore d'une référence à une autre : ces conditions sont effectivement nécessaires pour établir un terrain d'échange à l'aplomb du livre, pour instaurer une communauté littéraire. Cette communauté ressortit à un partage dans la distance inhérente à l'œuvre. Grâce à cette distance, chacun, auteur ou lecteur, se reconnaît, se figure autre, autrement. Précisément, dans cette prose liminaire, ce sont les explications de Rilke que cite le poète pour asseoir sa réflexion : l'attachement aux paysages et au livre – l'œuvre étant un agent de reliaement au monde – pourrait bien témoigner d'« une conscience sociale affaiblie », d'une conscience vouée à la « solitude et à l'égotisme »³¹¹.

³⁰⁶ Ce disant, nous renvoyant à la fois à l'idée de J. Thélot d'une mise en relation infinie entre l'en-deçà et l'au-delà du poème (*Le Travail vivant de la poésie, op. cit.*), et à la réflexion d'A. Compagnon (*La seconde main, op. cit.*, pp. 35-38) concevant la citation comme ce qui met en jeu en soi une « énergie », une « force de travail », un continuel déplacement intérieur.

³⁰⁷ « Poétiquement, les lieux », *op. cit.*, p. 19. L'auteur entrecroise les métaphores des « fonts baptismaux » et du transvasement « des images d'une œuvre dans une autre ».

³⁰⁸ Traduction relevée par Pierre Chappuis, *Ibidem*, p. 17.

³⁰⁹ Découpant une citation, Stendhal aurait éprouvé des mouvements intérieurs comparables à ceux que Pierre Chappuis suggère par rapport au passage extrait du roman *Le Rouge et le Noir*.

³¹⁰ *Ibidem*, pages 19 pour les deux premiers termes, page 18 pour le dernier.

³¹¹ *Ibidem*, p. 18.

Dans l'ensemble des proses de *Muettes émergences*, les épigraphes peuvent avoir une fonction de « commentaire³¹²», mais celui-ci ne porte ni exclusivement sur le titre, ni uniquement sur le texte (fonctions relevées par G. Genette³¹³) : c'est d'un échange, d'interrogations poétiques qu'il est principalement question. En citant d'autres auteurs, le poète prend à témoin le lecteur de la gageure de l'écriture et de la fascination qu'elle suscite. La solitude, les difficultés inhérentes à toute expérience de création sont personnelles mais elles se reflètent d'une œuvre à l'autre. Pour suggérer cela, la citation favorise volontiers la surimpression des voix des auteurs, de l'épigraphe et de l'épigrapheur³¹⁴. Focalisons-nous, pour commencer, sur l'épigraphe de la prose intitulée « *Cet autre pin*³¹⁵ » :

Je voulais alors décrire un paysage : cela me hantait. Et je hantais ce paysage où se tenait un arbre. L'arbre tendait aveuglément ses bras à posséder le paysage l'occupait précisément cette portion d'espace où l'arbre allait émettre sa parole sur le paysage.

Roger Giroux, *L'arbre le temps*³¹⁶

L'épigraphe éclaire rétrospectivement l'usage de l'adjectif « autre » dans le titre et fait appréhender le texte comme un répons au projet d'écriture de R. Giroux. En raison de l'étroite articulation entre le titre et l'épigraphe, le pronom personnel « je » fonctionne à la manière d'un prisme miroitant pour les voix de l'épigraphe et de l'épigrapheur. Indéfini, le vœu d'embrassement se complique encore, articulant le désir de l'arbre envers le paysage, le désir de l'un et de l'autre auteur envers « ce pin – *mon pin* », et le désir de dire l'arbre. Mais quel arbre vise le démonstratif cité ? Indéniablement, il n'est pas plus sensé de les confondre que de les dissocier complètement. Par ailleurs, les enjeux poétiques exprimés par l'épigraphe trouvent directement écho dans la prose, et même, pourrait-on dire, s'y prolongent. Pierre Chappuis cherche à décrire l'arbre, qui a toujours déjà parlé avant « [s]on arrivée³¹⁷ » ; il développe une textualité dont la forme est discontinuée de même que, dans l'œuvre de Giroux, le passage d'une page à l'autre témoigne d'une discontinuation, d'une approche chaque fois réitérée, déplacée, insatisfaite. Partant, l'épigraphe instaure une présence dans les marges du texte, rendant possible un espace d'échange, « une relation fraternelle » entre R. Giroux, le poète neuchâtelois et le lecteur, et ce malgré « l'irréparable absence »³¹⁸.

³¹² Genette, Gérard, *Seuils*, op. cit., p. 146.

³¹³ Genette, Gérard, *Seuils*, op. cit., pp. 145-146.

³¹⁴ L'épigraphe est l'auteur cité, l'épigrapheur est celui qui « choisit et propose » la citation (*Ibidem*, p. 140).

³¹⁵ *Muettes émergences*, proses, op.cit, pp. 77-80.

³¹⁶ L'œuvre en question est notamment parue dans Giroux, Roger, *L'arbre le temps suivi de Lieu-Je et de Lettre*. Paris : Mercure de France, 1979. Le passage cité se trouve à la deuxième page de *L'arbre et le temps*, p. 10.

³¹⁷ *Muettes émergences*, proses, op.cit, « *Cet autre pin* », p. 78.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 79.

Enfin, ce pin qui « n'est d'aucun lieu », qui est « un lieu à lui seul »³¹⁹ (Giroux) participe de la poésie de l'un et de l'autre, de la vie de l'un et de l'autre car il pose la « question » poét(h)ique de l'attrait pour les choses et les lieux. La question n'appartenant à personne en particulier, elle peut donner part à vivre à tous. R. Giroux ouvre le livre en affirmant « J'étais l'objet d'une question qui ne m'appartenait.³²⁰ », P. Chappuis ouvre son texte par des interrogations qui sont siennes, mais sans lui être propres. Véritablement la citation épigraphique engage un « champ de force », un champ de résonances, une « force de travail »³²¹ poétique qui, désormais, œuvre d'une vie à l'autre.

Notons au passage que les épigraphes des proses de *Muettes émergences* se commentent, par ricochets, se réajustent : bien au-delà de la simple fonction de commentaire, elles participent à la mise en œuvre de la poétique de la labilité. La citation de R. Giroux atteste de l'arbre comme d'une réalité : le pin est en outre la source du travail d'écriture. En revanche, l'épigraphe de la prose « *Silencieuse bousculade*³²² » est empruntée à la peintre Maria Elena Vieira da Silva (1908-1992)³²³ et offre un contrepoint, confirmé ensuite par le sens même de la prose chappuisienne : « *Je veux peindre ce qui n'existe pas comme si cela existait.* ». Quant à l'épigraphe « Peindre, tel que je peins, m'enracine chaque fois davantage dans ce monde que je vis.³²⁴ » (P. Soulages), elle est de nature, si ce n'est à accorder absolument les deux approches, du moins à ouvrir un champ intervallaire à partir duquel il est possible de comprendre ce que H. Maldiney appelle le « faux dilemme » de l'abstraction ou de la réalité³²⁵. Fonctionnant de manière prismatique, les citations épigraphiques exhibent une réflexion, une communication kaléidoscopique entre des voix, des projets et des motifs artistiques, elles instaurent un espace d'échange qui dépasse l'idée de proposer au lecteur une clé de lecture.

³¹⁹ Giroux, Roger, *L'arbre le temps*, op. cit., « Le pin », p. 27.

³²⁰ *Ibidem*, p. 9.

³²¹ Expressions empruntées à A. Compagnon dans *La seconde main ou le travail de la citation*, op. cit., p. 76 et p. 38.

³²² *Muettes émergences, proses*, op. cit., pp. 89-91.

³²³ M.-E. Vieira da Silva est née au Portugal mais a vécu la plus grande partie de sa vie à Paris. Considérée comme appartenant aux peintres abstraits de la « seconde École de Paris » (aux côtés de Pierre Soulages ou Nicolas de Staël), elle travaille notamment à rendre compte des sensations liées aux paysages urbains en travaillant sur les lignes de fuite, les couleurs, et les effets de mosaïques complexes. Amatrice de poésie et de musique, elle a par exemple travaillé autour du poème en prose de Char, *L'inclémence lointaine* (1961), en réalisant à partir de ce texte sept portraits traités à l'eau-forte.

³²⁴ *Muettes émergences, proses*, op. cit., « Le grain de la lumière », p. 70.

³²⁵ Dans Maldiney, Henri, *Regard, parole, espace*, op. cit., titre du chapitre, « Le faux dilemme de la peinture : abstraction ou réalité (1953) », pp. 1-26. Pour le philosophe le réel n'est pas donné mais il est « le couple que nous formons avec le monde ». Par ailleurs, il ajoute que l'abstraction consiste, pour le peintre, à « extraire du monde arithmique » des formes capables de « s'émouvoir et de se mouvoir rythmiquement. » (p. 18).

Par ailleurs, certaines épigraphes donnent le *la*, indiquent une coloration impressive à l'aune de laquelle se déploie le texte. La citation qui s'inscrit sous le titre « *Une mémoire en broussailles*³²⁶ » est empruntée à Christian Hubin : « ...*La lumière marche au pas des arbres, une aspiration nous attire et nous guide...*³²⁷ ». Dans *Venant*, l'auteur évoque une sortie en voiture en compagnie de Laude qui se laisse également absorber par le mouvement de la voiture et par l'espace. Les points suspensifs qui encadrent l'épigraphe marquent l'affleurement, l'émergence des mots du poète, comme si Pierre Chappuis voulait suggérer que ces mots resurgissent de la page même, glissent à l'instant même dans la conscience de l'écrivain, à la manière de paroles entendues, reconnues dans une mémoire en plein travail. Précisément, la citation permet à l'épigrapheur d'entraîner le lecteur de la sensation de l'un vers celle de l'autre. L'incitation lumineuse évoquée par C. Hubin dans *Venant* ne semble plus tout à fait distincte de celle qui entraîne le locuteur et les siens :

Comme si quittée la Meuse wallonne d'où nous venions [...], comme si nous allions, happés par le bruit régulier du moteur, nous taisant, heureusement coupés du reste du monde et de nous-mêmes, gardant la même allure dans la fraîcheur riante du matin.

D'un « nous » à l'autre, d'un lieu indéfini³²⁸ à un cadre tout juste esquissé, d'un transport à un autre, le lecteur enjambe sans heurt l'écart entre les deux textualités. Ici et là, le mouvement de la lumière et la ponctuation spatio-temporelle des arbres se répondent : le flux lumineux de l'épigraphe est prolongé par la coulée matinale, la glissée du fleuve conduit les automobilistes, puis les emporte, abandonnés au silence, à l'énigmatique pouvoir du lieu, vers les profondeurs de « la forêt ardennaise ». L'effet est intéressant, qui immerge en deux temps le lecteur dans un autre rythme vital. *A contrario*, c'est de manière « oblique³²⁹ » (G. Genette) que l'épigraphe nervalienne fait écho au titre de la prose, « *Rime*³³⁰ ». La citation est extraite du récit *Aurélia*, son caractère énigmatique et inquiétant marque la traversée entre le titre et le texte chappuisien : « *Du sein des ténèbres muettes, deux notes ont résonné, l'une grave, l'autre aiguë, — et l'orbe éternel s'est mis à tourner aussitôt. Sois bénie, ô première octave...* ». Dans la prose chappuisienne, la troublante obscurité est celle qui anime la surface de l'eau ; et l'écho est favorable et heureux car il a permis une surimpression de mots, de choses et une rêverie sur les lieux. Il ne correspond pas exactement aux conceptions

³²⁶ *Muettes émergences, proses, op.cit*, pp. 54-60.

³²⁷ Hubin, Christian, *Venant*. Paris : José Corti, 2002, p. 32.

³²⁸ Par la citation, car l'œuvre de C. Hubin concerne aussi les Ardennes (*Venant*. Paris : José Corti, 2002, p. 13 : « Havrennes », « Maudraves »).

³²⁹ Genette, Gérard, *Seuils, op.cit*, p. 147. Nous ne voulons dire par là que le « message essentiel n'est pas celui que l'on donne pour tel. ».

³³⁰ *Muettes émergences, proses, op.cit*, pp. 36-38.

spiritualistes nervaliennes d'un « tissage » des niveaux spatio-temporels³³¹. Partant, rendant incertaine la proximité littérale entre les œuvres de Nerval et le poète neuchâtelois, l'écart entre le titre et l'épigraphe élargit le champ interprétatif. Commentant l'association entre l'étang de la Gruère³³² et la bruyère qui l'entoure, ce n'est qu'à la page suivante que Pierre Chappuis évoque un « passage créateur par le Même, écho initial d'emblée répercuté, prolongé à l'infini ?³³³ ». L'épigraphe confère à cette interrogation une profondeur relativement insondable pour le lecteur : quelle porosité existe-t-il entre la pensée du poète neuchâtelois et l'idée nervalienne selon laquelle l'écho est source de vie, accord secret et mystique sensible « dans tous les gestes de la création³³⁴ » (Richard) ? L'auteur maintient volontairement en suspens le travail interprétatif du lecteur en retournant à la ligne : le ponctème blanc résonne de manière indécidable avant que la différence entre les deux auteurs ne se démarque davantage, grâce au ricochet phrastique : « De même un seul pas résume la route. ». L'énoncé exprime une analogie bien moins énigmatique, bien moins mystique. Demeurant irréductible, l'écart entre ces deux approches du monde fait la part de l'autre, de toute autre approche de la répétition et de la variation. Quant au fonctionnement de l'épigraphe de la prose « *Rouge brique*³³⁵ », « ... *rouge pour arriver à soi... / A. du Bouchet* », il illustre une manière distincte de donner part aux autres. La citation renvoie au recueil *Retours sur le vent* (1994), et plus précisément au tout début du poème « *L'émouvant rouge humain* »³³⁶, dans lequel A. du Bouchet évoque notamment les *Bouteilles rouges* de Nicolas de Staël. L'épigraphe pose une qualité chromatique qui initie ou qui traduit l'acuité énergétique d'un remuement intérieur, d'une émotion qui plonge au plus profond de « soi ». Les mots d'André du Bouchet ne fournissent pas exactement une clé herméneutique mais ils signent l'engagement du locuteur dans un mouvement d'échange, dans un champ relationnel voué à l'épaisseur vibratoire du rouge. Précisément, le déploiement textuel progresse par rebonds entre divers échos chromatiques. Le « rouge » devient à la fois une source et un milieu de résonances multiples : le rouge des « tomettes » conduit aussi bien de l'intérieur d'une demeure à l'extérieur, d'un espace textuel à l'autre, et d'un paragraphe à l'autre sans qu'il soit possible de déterminer quels espaces sont spatio-temporellement identiques ou distincts. Ainsi, les crochets qui isolent le second paragraphe correspondent-ils à un autre

³³¹ Notre propos s'appuie notamment sur l'analyse que J.-P. Richard propose de ce passage dans « *Géographie magique de Nerval* », *Poésie et profondeur*. Paris : Éditions du Seuil, Essais, 1955, p. 109.

³³² Étang suisse dans le canton de Jura.

³³³ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 37.

³³⁴ « *Géographie magique de Nerval* », dans Richard, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur, op. cit.*, p. 109.

³³⁵ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 197.

³³⁶ Du Bouchet, André, *Retours sur le vent*. Paris : Fourbis, 1994, p. 11. La référence n'est pas proposée par Pierre Chappuis qui reprend peut-être la même citation d'ouvrages ultérieurs.

espace-temps, à un écho intérieur, à une sensation étrangement resurgie de l'enfance³³⁷. Le rouge est en quelque sorte la pulsation rythmique de l'ensemble de la prose. Si, au-delà des références culturelles (à la poétique de du Bouchet, à la peinture hollandaise³³⁸), le rouge engage une circulation émotionnelle, c'est qu'il marque les éléments les plus communs de l'habitat³³⁹. Sa lumière expansive ouvre une voie (presque une voix) « *rouge pour arriver à autrui tout aussi bien qu'à soi*³⁴⁰ ». La fragmentation à laquelle le rouge est ordinairement lié, qu'il s'agisse de touches de peintures, d'éclats chromatiques floraux, lumineux, de carrelage, de tuiles, de briques, de dalles, ou autres, implique tout un chacun. Elle parle des allures rythmiques, des soubresauts, des enjambées de « pensées », « toujours en dérangement »³⁴¹. La pratique épigraphique synthétise à la fois l'ouverture à l'autre en même temps qu'à d'autres lieux.

L'épigraphe témoigne également de la manière dont Pierre Chappuis emprunte les mots de l'autre, pour rêver à partir d'eux, pour y réfléchir ses émotions, ses chimères. Par exemple, le titre de la prose, « *Escalader le chant du merle*³⁴² », reprend l'un des vers écrits par Anne Perrier dans « *La voix nomade* »³⁴³. Partant des mots, des sensations de la poétesse, Pierre Chappuis s'abandonne au transport émotionnel que la lecture du poème a su impulser, allant de-ci de-là, retrouver l'illumination incrédule de Rimbaud³⁴⁴, ou se ressourcer aux « sources de cristal » de la poésie reverdyenne³⁴⁵. Prenons un autre exemple, tout à la fois comparable et distinct : avec l'épigraphe « *Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches...*³⁴⁶ », c'est le souffle vibratoire³⁴⁷ verlainien qui fait résonner la promesse portée par

³³⁷ « *tomettes*, inusité, longtemps inconnu de mon entourage fait figure d'intrus [...] J'entends ma mère parler de planelles », note Pierre Chappuis (p. 198).

³³⁸ L'auteur rapproche le souvenir d'une maison toscane et celui de la toile de Pieter de Hooch, *L'arrière cour d'une maison hollandaise* (1657), marquante pour sa représentation de « dallages » remarquables.

³³⁹ « Briques, dalles, tuiles diverses [...] », mentionne l'auteur (p. 198).

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 198.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 200.

³⁴² *Ibidem*, pp. 193-196. Prose présentée dans *L'en deçà du chant*, cf. *supra*, p. 848.

³⁴³ Perrier, Anne, *La voie nomade et autres poèmes. Œuvres complètes, 1952-2007*. Préface de Gérard Bocholier. Chauvigny : L'escampette, 2008, p. 165.

³⁴⁴ Le poète évoque le poème « *Barbare* » à la page 194 (« Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays, / Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ; (elles n'existent pas.) / Remis des vieilles fanfares d'héroïsme - qui nous attaquent encore le cœur et la tête - loin des anciens assassins - / Oh ! Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ; (elles n'existent pas.) / Douceurs ! [...] »).

³⁴⁵ Pierre Chappuis cite un vers du poème « *Le sang plus clair* » dans *Main d'œuvre* de Reverdy : « Tout le bruit des sources de cristal » (*Œuvres complètes, tome II, op.cit.*, p. 85).

³⁴⁶ « *Green* », dans *Romances sans paroles*.

³⁴⁷ Nous soulignons par là l'étrange résonance de la voix verlainienne, entendue dans l'entremêlement des fricatives et de la vibrante. Pierre Chappuis entend dans ce vers la « fraîcheur » d'un « léger froissement d'une fricative à l'autre » (*Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 65).

le titre, « *Offrande d'un jardin*³⁴⁸ ». La tournure présentative rassemble divers destinataires pourtant situés sur des plans différents : la figure féminine verlainienne, Pierre Chappuis lui-même, et ses propres destinataires d'autre part. Si le poète neuchâtelais accepte l'offrande verlainienne, c'est pour y rêver et, en retour, pour nous en proposer une lecture miroitante. Mais, le jardin de l'un et de l'autre poètes ne sont pas tout à fait identiques, même s'ils communiquent. Reste que la rêverie est créatrice, car elle est reliaison, rayonnement, invite érotisée. En effet, Pierre Chappuis embrasse l'amante verlainienne, par le biais d'une autre figure, celle de *La nymphe de la source* de Cranach³⁴⁹. La circulation lyrique est « source » poétique, naissance illimitée d'un royaume qui s'étend des uns aux autres de manière prismatique, et qui s'illumine toujours et encore de nouveaux reflets. La promesse est celle d'un ressourcement hédonique, interpersonnel embrassant de manière imaginaire qui veut, « vous, moi », emboîter le pas de l'un ou de l'autre artiste, emportant qui ne veut pas « romp[re] » son « sommeil »³⁵⁰.

Pour finir, nous aborderons l'épigraphe proustienne de la prose « *D'année en année les mêmes élans*³⁵¹ » parce que son fonctionnement est tout à fait représentatif de l'approche chappuisienne. Cette épigraphe est la plus ample du livre, elle provient du *Contre Sainte-Beuve*³⁵² de Proust :

... Tout compte fait, il n'y a que l'inexprimable, que ce qu'on croyait ne pas réussir à faire entrer dans un livre qui y reste. C'est quelque chose de vague et d'obsédant comme le souvenir. C'est une atmosphère. L'atmosphère bleuâtre et pourprée de Sylvie [...] Ce n'est pas dans les mots, ce n'est pas exprimé, c'est tout entre les mots, comme la brume d'un matin de Chantilly.

Marcel Proust

Dans l'essai consacré à Nerval, Proust réhabilite le travail de celui-ci sur les paysages. Il insiste sur le talent de l'auteur, capable de déceler dans les paysages les « impressions presque insaisissables de l'âme humaine³⁵³ », valorisant le pouvoir évocatoire des toponymes nervaliens : « ce sont les mots Chaalis, Pontarmé, îles de l'Île-de-France³⁵⁴, qui exaltent

³⁴⁸ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, pp. 65-67.

³⁴⁹ Cranach, Lucas (l'Ancien, 1472-1553), *Nymphe à la source* (après 1537). La nymphe dénudée est étendue, couverte d'un voile transparent, son attitude invitant paradoxalement au péché de chair.

³⁵⁰ À la fin de la prose, Pierre Chappuis reprend, de manière humoristique, l'inscription figurant sur la toile (de la collection Thyssen), « Nymphe de la fontaine sacrée, je repose, ne romps pas mon sommeil. »

³⁵¹ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « *D'années en année les mêmes élans* », pp. 163-169.

³⁵² Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*. Édition de Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 242.

³⁵³ Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve, op. cit.*, p. 237 : « Si un écrivain aux antipodes des claires et faciles aquarelles a cherché à se définir laborieusement lui-même, à saisir, à éclairer des nuances troubles, des lois profondes, des impressions presque insaisissables de l'âme humaine, c'est Gérard de Nerval dans *Sylvie*. Cette histoire que vous appelez une peinture naïve, c'est le rêve d'un rêve, rappelez-vous ». Cette dernière formule, Pierre Chappuis la rappelle dans la prose « *D'années en année les mêmes élans* », *Ibidem*, p. 168.

³⁵⁴ Pierre Chappuis retient d'autres noms : Loisy, Pontarmé, Othys, Senlis (« *D'années en année les mêmes élans* », *Ibidem*, p. 168).

jusqu'à l'ivresse la pensée que nous pouvons, par un beau matin d'hiver, partir, aller voir les pays, ces pays de rêve, où se promena Gérard³⁵⁵». Dans le passage cité, Proust cherche à comprendre ce qui caractérise la rêverie nervalienne des lieux, mais surtout il veut montrer que l'évocation du paysage peut rivaliser avec la perception même, qu'elle peut en restituer un ressenti équivalent³⁵⁶. Partant, entre le titre et l'épigraphe s'instaurent diverses tensions de signification : les « élans » du titre chappuisien renvoient à des souvenirs, à des rêveries de lieux, résultant des lectures menées ; ils se rapportent à des lieux familiers, dont la perception est toujours renouvelée, les choses différentes et les souvenirs de lecture qui ressurgissent à leur contact varient également. Les « élans » en somme, synthétisent tous les mouvements qui nourrissent le propre projet d'écriture du poète neuchâtelois. La citation fonctionne comme un prisme réfléchissant : le poète partage (car le « on » de l'épigraphe l'inclut) le goût de Proust pour la poétique nervalienne des lieux ; il s'accorde à penser que l'évocation des lieux nourrit quelque chose d'impalpable « entre les mots » ; il témoigne de ce que les œuvres littéraires participent de la force de l'attachement aux lieux ; et enfin, il s'inscrit dans le sillage de tous les auteurs qui ont exprimé leur amour des lieux. Le brouillage des voix – Proust parle de Nerval à ses contemporains tandis que Pierre Chappuis acquiesce aux propos de Proust sur l'œuvre nervalienne – a pour effet de prendre le lecteur à témoin. Premièrement, le lyrisme de la réalité est un lyrisme dialogique (en un sens bakhtinien³⁵⁷), un lyrisme de l'entremêlement des subjectivités³⁵⁸, et le lecteur y trouvera part. Deuxièmement, le lecteur évaluera, en fonction de son propre degré d'implication émotionnelle, si la prose chappuisienne s'inscrit dans le sillage nervalien et proustien. Autrement dit, l'épigraphe invite le lecteur à entrevoir l'insaisissable « atmosphère » qui s'installe « entre les mots » de Pierre Chappuis et des auteurs par lui convoqués. Tel est l'effet-épigraphe, dont le rôle est « oblique » pour reprendre les termes de G. Genette³⁵⁹.

Dans *Muettes émergences*, toutes les épigraphes supposent des échanges multiples, des aimantations entre les êtres, entre les lieux, entre les œuvres et entre les arts. Ce travail, de même que celui sur les citations dans les textes, marque l'exigence d'une approche herméneutique de l'esthétique, approche qui se veut ancrée dans des relations vivantes aux

³⁵⁵ Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 241.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 242 : « L'atmosphère bleuâtre et pourprée de Sylvie. Cet inexprimable-là, quand nous ne l'avons pas ressenti, nous nous flattons que notre œuvre vaudra celle de ceux qui l'ont ressenti, puisque en somme les mots sont les mêmes. Seulement ce n'est pas dans les mots, ce n'est pas exprimé, c'est tout mêlé entre les mots, comme la brume d'un matin de Chantilly. ».

³⁵⁷ Dans le sens où l'individu ne peut s'appréhender qu'en fonction d'interrelations humaines.

³⁵⁸ L'analyse détaillée du texte permettra d'en rendre compte dès le chapitre suivant.

³⁵⁹ Genette, Gérard, *Seuils*, op. cit., p. 148 : « La présence ou l'absence d'épigraphe signe à elle seule, à quelques fractions d'erreur près, l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit. ».

œuvres, plutôt que dans des considérations théoriques (Cette postulation est d'ailleurs comparable à celle de P. Reverdy³⁶⁰). Les épigraphes tissent des liens qui guident le pas du lecteur, entre le titre et le texte ; mais surtout, à la manière des répons kaléidoscopiques dans et entre les recueils de poèmes, elles tissent des chemins de traverse, des répercussions et des contrepoints dans l'œuvre. En plus de répondre à des fonctions poétiques, relationnelles ou relatives au commentaire, elles assument un rôle architectural. Elles témoignent de ce que les proses ne s'ajoutent pas les unes aux autres, proposant des voyages distincts dans les lieux, dans les œuvres aimées, mais qu'elles s'articulent selon un principe prismatique, source de réjouissance, tant pour l'auteur que pour le lecteur. Antoine Emaz a su en rendre compte dès la parution du livre, notant que le recueil des proses « n'est pas une simple collection de paysages aimés ou traversés, c'est un système (un réseau, plutôt) d'échos entre culture et nature, paysage et vie, mémoire, œuvres littéraires, plastiques, musicales. Au fil des textes, le lecteur se promène dans un labyrinthe de résonances.³⁶¹ ».

Les pratiques épigraphiques qui ont connu leur apogée avec la tradition réaliste du XIX^e siècle³⁶² se trouvent, dans *Muettes émergences*, soumises à divers déplacements. Le plus manifeste d'entre eux est le changement de cadre : les épigraphes ne revendiquent ni une autorité morale ou argumentative, ni une appartenance générique, et elles ne visent pas plus à donner une clé herméneutique au lecteur. Le renouvellement de la pratique ne tient pas non plus à l'ironie ou à la provocation, à la manière d'une dédicace éluardienne. Sous le titre du poème « *Poésie ininterrompue* » (poème dont est tirée l'épigraphe de « *Fanfares de midi* »), Éluard note « *Je dédie ces pages à ceux qui les liront mal et à ceux qui ne les aimeront pas.*³⁶³ ». Les épigraphes n'impliquent pas non plus la volonté de susciter une lecture intertextuelle : elles font la part de l'autre, part aussi importante qu'inassignable. Si elles traduisent des affinités majeures avec d'autres auteurs, les épigraphes ne viennent pas circonvenir la lecture : le poète favorise leurs potentialités évocatoires, voulant absolument reconnaître le droit du lecteur à rêver librement³⁶⁴. En termes d'occurrence la pratique

³⁶⁰ Nous reviendrons sur ce point en étudiant spécifiquement le travail des citations dans *Muettes émergences*. Signalons pour le moment l'idée principale : « La théorie, à côté de l'art n'est rien, précisément parce qu'elle est à côté. [...] L'esthétique est une armature, l'esprit une mesure qui permet l'art, qui le soutient, qui le situe dans la vie au lieu de l'y laisser traîner. » (Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome I, op. cit.*, « *L'Esthétique et l'esprit* », p. 570).

³⁶¹ Emaz, Antoine, « *Muettes émergences de Pierre Chappuis* », *Poezibao*, lundi 14 novembre 2011. Disponible à l'adresse suivante : <https://poezibao.typepad.com/poezibao/2011/11/muettes-%C3%A9mergences-de-pierre-chappuis-par-antoine-emaz.html>

³⁶² Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation, op.cit.*, p. 138.

³⁶³ Éluard, Paul, *Poésie ininterrompue, op.cit.*, p. 9.

³⁶⁴ Dans *La Preuve par le vide (op.cit.*, p. 124), Pierre Chappuis cite P. Éluard : « On rêve sur un poème comme on rêve sur un être ». (Durant la conférence prononcée lors de l'Exposition surréaliste de Londres en juin 1936,

épigraphique n'est pas essentielle dans l'œuvre chappuisienne, en revanche, elle est tout à fait représentative d'une poétique polarisée vers l'idée d'un échange miroitant. La citation inscrit la poétique de l'auteur dans un sillage multiple qui n'est jamais un cadre : les références ne sont pas nécessairement contemporaines, et ne se restreignent pas à l'écriture poétique. Par contre, elles mettent toujours en jeu des approches esthétiques, créatrices : elles manifestent des principes structurant l'œuvre et informant la poétique du lieu, elles intéressent des sensations ressemblantes, des mouvements d'empathie envers un artiste mais aussi envers un personnage. Le plus souvent brèves, les épigraphes exhibent également l'énergie évocatrice de quelques mots, circulant dans la mémoire : elles disent la puissance avec laquelle l'autre peut ouvrir en soi une voie pour avancer dans le monde³⁶⁵.

1.3.2. La part de l'autre dans les titres de poèmes

Les titres de quelques poèmes en vers brefs, accusent la présence de l'autre, d'un auteur, d'un artiste ou bien d'une figure indistincte. Non seulement le recueil *Pleines marges* comporte le plus d'occurrences de ce type, mais surtout, ces titres participent de l'architecture de l'œuvre : dans chacune des quatre parties, des quatre saisons, le neuvième poème signale l'implication de l'autre dans les profondeurs du texte. D'autres exemples marquants interviennent également dans *Entailles*, *Dans la lumière sourde de ce jardin* ou dans *Comme un léger sommeil*. Les analyses prétendent rendre compte de cette labilité po(i)étique, progressant de la plus forte mise en résonance entre le locuteur et l'autre jusqu'à l'évocation de l'aura la plus évasive.

Dans l'ensemble des œuvres, la tournure « d'après » est reprise deux fois pour indiquer la part de l'autre dans la création poétique : le poème liminaire de la quatrième partie de *Décalages* est intitulé « (d'après Rexroth)³⁶⁶ » et le poème d'ouverture de la seconde partie de « *Entailles* » a pour titre « (d'après Chiyo-ni)³⁶⁷ ». Rappelons d'abord que les titres des poèmes en vers brefs glissent vers la marge inférieure de la page. Pour le lecteur, la part faite à l'autre est synonyme d'élargissement : le titre ouvre une perspective nouvelle, suscitant et la

Paul Éluard explique que « Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré. Les poèmes ont toujours de grandes marges blanches, de grandes marges de silence où la mémoire ardente se consume pour recréer un délire sans passé. Leur principale qualité est non pas d'évoquer, mais d'inspirer. Tant de poèmes d'amour sans objet réuniront, un beau jour, des amants. On rêve sur un poème comme on rêve sur un être ». Le texte est repris dans *Donner à voir, op.cit.*, p. 77).

³⁶⁵ Ce que souligne A. Compagnon au sujet de la citation en général, dans *La seconde main ou le travail de la citation, op. cit.*, p. 35.

³⁶⁶ *Décalages, op.cit.*, IV, 1 (n. p.).

³⁶⁷ *Entailles, op.cit.*, p. 39.

re(lecture) du poème, et la (re)découverte d'autres œuvres. Insistons ensuite sur l'inflexion que ménage le titre, car à la mise en retrait du locuteur textuel dans le poème bref s'ajoute un second déplacement : le poème s'inscrit dans le sillage d'une figure de premier plan qui n'implique pas l'auteur lui-même mais un autre artiste. La locution adverbiale témoigne d'une filiation labile : l'artiste mentionné n'est pas un modèle à imiter ; il n'entretient pas nécessairement une relation étroite avec le poète et son œuvre n'entre pas toujours en étroite proximité avec celle proposée par Pierre Chappuis. La part de l'autre consiste plutôt en une inspiration lointaine, en une rencontre furtive, en un salut : en le convoquant, le poète manifeste un geste équivalant, en quelque sorte, à une « poignée de main »³⁶⁸. Il suggère que quelque chose comme un courant souterrain glisserait d'une œuvre à l'autre. Ainsi fonctionne la référence à l'auteur, poète, traducteur et critique américain Kenneth Rexroth (1905-1982) à la suite de ces vers :

le passé, le futur s'effacent

plus que miroitement
rose et bleu, sans limites
des eaux

lieu et temps nul

Le poète américain a été considéré comme l'un des pères fondateurs de la *Beat Generation* émergeant dans les années 1950 aux États-Unis. Il fut un activiste plutôt anarchique, un pacifiste, aidant par exemple des Américains d'origine japonaise à échapper à l'internement autorisé par Roosevelt après Pearl Harbor, soutenant les mouvements pour les droits civiques aussi bien que les mouvements féministes³⁶⁹. Sa poésie aborde des thèmes philosophiques, écologiques, sexuels et mystiques. Il n'existe donc pas d'affinité étroite entre les univers du poète neuchâtelois et de l'auteur américain ; reste que l'un et l'autre sont marqués par les traditions poétiques chinoises et japonaises³⁷⁰, et qu'ils apprécient la poésie de Reverdy³⁷¹. Nonobstant cette distance poétique, une résonance existe et expliquerait peut-être le choix du titre : le goût pour une nature qui libère d'une société tendue vers la

³⁶⁸ Levinas, Emmanuel, *Paul Celan de l'être à l'autre*. Paris : Éditions Fata morgana, 2002, p. 15. L'auteur rapporte une réponse de P. Celan à Hans Bender : « Je ne vois pas de différence entre une poignée de main et un poème ».

³⁶⁹ Joël Cornuault est le principal traducteur des œuvres de K. Rexroth, il a notamment contribué au dossier « *Kenneth Rexroth* » pour la revue *Plein Chant* n° 24, 1985. Les sites *Poetry foundation* et *Bureau of public secrets* permettent d'accéder, en ligne, à certains poèmes, essais ou interview de l'auteur américain.

³⁷⁰ En 1955, K. Rexroth publie *One hundred poems from the Japanese*, et l'année suivante, *One hundred poems from the Chinese* (1956).

³⁷¹ K. Rexroth traduit Pierre Reverdy dès 1969 (Reverdy, Pierre, *Selected Poems. Translation K. Rexroth*. New York : Neuw Directions, 1969).

finalité³⁷², pour une étendue qui enveloppe le poète acceptant de s’immerger en elle et de s’émouvoir du ploc d’une grenouille, comme l’expérimente le poète japonais Bashō³⁷³. Le maître du haïku, est une figure-relais entre les deux auteurs. Les motifs de la réverbération chromatique sur l’eau, du suspens temporel ainsi que l’atmosphère de sensuelle tranquillité se dégageant de certains vers des poèmes de Rexroth dessinent un point de rencontre, à peine un fil entre les deux poètes. Mais ce trait suffit pour que Pierre Chappuis éprouve le désir de faire la part de l’autre. Par contraste avec le précédent exemple, « La vallée, les hauts : / d’une égale immobilité, / dans la lumière d’hiver.³⁷⁴ », s’inscrit dans un sillage plus évident, celui de Chiyo-ni. La poétesse japonaise (1703-1775) prolonge elle-même la voie poétique ouverte par Bashō. Le minimalisme et la sérénité qui se dégagent du poème font vibrer la blancheur de la page en écho avec l’illumination du paysage. La découverte du titre en bas de page déplace la résonance vers une aura qui s’approfondit et se complexifie : le titre crée une relation ouverte entre diverses sources d’inspiration : le paysage de montagne helvétique et les haïkus de Chiyo-ni. En effet, il devient inintéressant de distinguer si la lecture de la poétesse japonaise a suscité chez le poète neuchâtelois une vision, si le paysage romand a fait resurgir l’atmosphère de pureté de nombre des haïkus de l’autrice, ou si le corps à corps avec les mots et la blancheur de la page³⁷⁵ a induit, ou révélé, le rapprochement ayant présidé au titre, qui parfois vient « après coup³⁷⁶ ». Quoi qu’il en soit, il faut considérer qu’il s’établit, grâce au titre, un étrange lien émotionnel avec l’autrice. Et cela est indéniable si l’on compare ce titre avec l’un de ceux qui sont rassemblés dans le recueil *Comme un léger sommeil* : « (*comme pris d’une peinture chinoise*)³⁷⁷ ». Dans ce cas, il est simplement question d’une association d’esprit, non pas d’un échange avec l’autre.

³⁷² Le poème « *Miroir vide* », de K. Rexroth, commence ainsi (*Les constellations d’hiver. Poèmes choisis et traduits de l’américain par Joël Cornuault. Édition bilingue. Bergerac : Librairie la Brèche, 1999*) : « Tant que nous vivons perdus / Dans le règne de la finalité / Nous ne sommes pas libres. Je m’assois / Dans ma cabane de dix mètres carrés. / Chant des oiseaux. Bourdonnement des abeilles. / Frémissement des feuilles. Murmure / De l’eau sur les rochers. / Le canyon m’enserme. / Au moindre geste, la grenouille de Bashō / Sauterait dans la mare. [...] ». Quant à Pierre Chappuis, c’est dans *La Rumeur de toutes choses* (*op. cit.*, pages 69 et 111) qu’il désavoue une société fondée sur la consommation et les affaires.

³⁷³ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « *Désert psychologique* », p. 112. Pierre Chappuis fait référence au poème de l’auteur japonais Bâsho (XVII^e), expliquant que le poète du haïku ne voue « son attention qu’au ploc d’une grenouille plongeant dans l’eau. ».

³⁷⁴ *Entailles, op.cit.*, « (*d’après Chiyo-ni*) », p. 39.

³⁷⁵ Le talent de Chiyo-ni pour la calligraphie était reconnu par ses contemporains (d’après la préface du livre *Chiyo-Ni : une femme éprise de poésie. Haïkus traduits et présentés par Grace Keiko et Monique Leroux Serres ; illustrations de Clara Payot. Paris : Pippa, 2017*).

³⁷⁶ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « *Titres* », pp. 11-112 : « Venu après coup, le titre ne résume nullement le poème auquel il est lié par de secrètes affinités, pas plus (au contraire) qu’il n’en limite les prolongements ni n’en force le sens. ».

³⁷⁷ *Comme un léger sommeil, op.cit.*, p. 29.

Par ailleurs, dans le recueil *Dans la lumière sourde de ce jardin*, un titre semble directement faire la part de l'autre, celui du poème en prose, « *Si Scelsi*³⁷⁸ ». Sans revenir sur les analyses menées en seconde partie³⁷⁹, expliquons en quoi la référence au compositeur italien est autrement labile. La conjonction met en doute le lien avec le compositeur alors que l'ensemble du titre tend à affirmer une parenté : le déploiement incantatoire des sonorités voisines qui caractérise le titre et annonce la texture vibratoire du poème renvoie à la musique microtonale propre au compositeur. Le titre présente la clé tonale du poème. Mais il faut considérer aussi que G. Scelsi (ami de H. Michaux) a écrit quatre recueils³⁸⁰ de poèmes en français. Dans chacun des livres du poète italien, les textes, non titrés, fonctionnent comme un ensemble, grâce à la reprise de certains termes et au retour de certaines thématiques. En dépit du minimalisme de certains poèmes en vers, la poésie de Scelsi reste marquée par des effets de dramatisation, par un mysticisme et plus largement par des images qui ne nous semblent pas résonner avec les textes chappuisiens³⁸¹. En revanche, l'idée que les questions sur la création et sur l'esthétique dépassent les frontières entre les arts est commune aux deux auteurs³⁸². En outre, le poème chappuisien évoque très nettement une intériorité, une profondeur du son dans laquelle le locuteur s'immerge et s'approfondit³⁸³. Dans les notes de fin du recueil, P. Chappuis indique : « Point de référence précise à *Si Scelsi*, pas plus qu'à *Violoncelle seul*.³⁸⁴ ». Plutôt qu'un point de rencontre précis, qu'une proximité de pensée ou qu'un attrait marqué pour l'univers de l'autre, entrerait en jeu une résonance non déterminante, non décisive, une coloration vibratoire, le sentiment d'un approfondissement acousmatique. Cette perspective explique d'ailleurs l'association entre les deux titres de poème dans la note, « *Violoncelle seul* » pouvant se rapporter à diverses œuvres musicales³⁸⁵.

³⁷⁸ *Dans la lumière sourde de ce jardin*, op.cit, p. 24.

³⁷⁹ Voir le passage intitulé *L'acousmate, figure poétique de fluctuations intérieures*, pp. 457-460.

³⁸⁰ *Le poids net* (1949); *L'archipel nocturne* (1954) ; Le troisième recueil, *La conscience aiguë* (1988), travaille sur la spatialisation sur la page ; et enfin, "*Cercles*" (1986).

³⁸¹ Nos remarques s'appuient sur l'ouvrage Scelsi, Giacinto, *L'homme du son. Poésies recueillies et commentées par Luciano Martinis*. Arles : Actes Sud, 2006.

³⁸² Ces pensées sont notamment développées par G. Scelsi dans *Art et connaissance*. Rome : Le Parole Gelate, 1982, comme le note Jean-Baptiste Riffault dans « *La poésie de Giacinto Scelsi* », in Castanet, Pierre-Albert (dir), *Giacinto Scelsi aujourd'hui*. Paris : Publication Cdmc, 2008, pp. 25-26.

³⁸³ Le propos est développé par Makis Solomos dans « *Deux visions de la "vie intérieure du son" : Scelsi et Xenakis* », in *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, 2012. Disponible à l'adresse suivante : hal-00770101

³⁸⁴ *Dans la lumière sourde de ce jardin*, op.cit, p. 55.

³⁸⁵ Parmi d'autres, les *Six Suites pour violoncelle seul* de Bach, les *Trois suites pour violoncelle seul* de Britten, la Suite pour violoncelle solo (1933) de Fortner, les *Trois Suites pour violoncelle seul* (1956/57) de Bloch, le *Dialogue pour violoncelle seul* (2002) de Jacek Wiktor Ajdinovic, ou encore la *Sonate pour violoncelle seul* (1948-1953) de Ligeti. En 1973, G. Scelsi a également travaillé sur une composition, *L'âme ailée ; l'âme ouverte : pour violon seul* (Paris : Salabert, 1995).

De manière plus labile encore, deux titres de *Pleines marges* font la part de l'autre : dans la première partie, un poème est intitulé « *(présence de P. Reverdy)*³⁸⁶ », dans la troisième, un autre porte pour titre « *(mentalement, Paul Klee)*³⁸⁷ ». La locution « d'après » supposait un prolongement poétique, la part de l'autre était plutôt associée à un commencement, tandis que, dans ces deux titres, le poète suggère plutôt la non-intentionnalité : le poète se figure investi par l'autre, dont l'absence se révèle déterminante, et dont la présence mentale s'impose comme une pleine ouverture. Finalement déclarée par le titre, la part de l'autre est labile parce qu'elle n'est définie par nul dessein, nulle orientation. L'équivalence entre les deux formulations engage néanmoins des mises en relation quelque peu distinctes avec l'autre. Relisons premièrement le poème que le locuteur-poète rapporte à la proximité reverdyenne :

D'une rue déserte l'autre
froide est, dans la main,
la rampe du ciel.

L'évocation urbaine est assez rare dans les poèmes de P. Chappuis, et en particulier dans les poèmes brefs, les locuteurs textuels se situant parfois seulement en périphérie de villages, ou à l'abord d'un édifice isolé. Aussi les notations succinctes qui composent le poème peuvent-elles rétrospectivement (si le lecteur s'attache au texte avant de découvrir le titre en bas de page) être associées à l'univers reverdyen, à ces lignes mouvantes, parfois coupantes, qui travaillent le déploiement de la ville³⁸⁸, évidée. De même les motifs de la « rampe des rêves qui s'allume³⁸⁹ », emporte et allège, comme de la rampe du balcon qui s'élance et « arrive en haut³⁹⁰ » rappellent la poésie reverdyenne. Chacun des éléments mentionnés par le poète neuchâtelois fonctionne à la manière d'un point d'arrimage, d'un point de reliaison : ce sont ces mêmes choses qui accrochent le regard de P. Reverdy. La part de l'autre est importante, la référence intertextuelle opère comme pour dire que la force de la poésie reverdyenne est de donner forme à une sensation spatio-temporelle, qui n'existe qu'au cœur d'une résonance entre les deux poètes. Avec le poème « *(mentalement, Paul Klee)*³⁹¹ »,

³⁸⁶ *Pleines marges, op.cit.*, p. 17.

³⁸⁷ *Pleines marges, op.cit.*, p. 57.

³⁸⁸ Nous renvoyons par exemple aux références proposées au sujet de l'épigramme reverdyenne d'« *Entailles* ».

³⁸⁹ Dans les poèmes « *Et maintenant* » (Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II, op.cit.*, Bois vert, p. 456) ou dans « *Pendule* » (*Œuvres complètes, tome II, op.cit.*, Au soleil du plafond, p. 1379).

³⁹⁰ Nous citons le dernier poème, « *L'ombre plus vaste* », du recueil *La Guitare endormie* (Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome I, op.cit.*, p. 288 : « Ni eux ni rien pas même Lui / Des marches parmi les branches qui escaladent les nuages / On ne peut pas trouver le numéro ni la rue ni le nom des routes bleues coupées par les angles des toits et les droites lignes tranchantes des balcons / Mais le mur s'étend de la porte à la rampe qui arrive en haut très vite sans bouger / Le même mouvement nous fait tourner dans le sens de la fumée qui déforme les maisons rigides sur le plan [...] »).

³⁹¹ *Pleines marges, op.cit.*, p. 57.

la question de la forme se déploie autrement, en ce qui concerne les dynamiques structurantes. Les analyses menées dans la première partie sur ce versant de la poétique de la labilité dans le déploiement des recueils sont nécessaires pour dégager la part de l'autre au regard du texte suivant :

Appels et répons
jetés par-dessus nos têtes.

Voliges – où, votre appui ?

Charpente musicale
toujours en cours de rénovation.

Si l'importance des oiseaux dans l'œuvre de P. Klee est un point d'appel entre les univers de l'un et de l'autre artistes, le texte renvoie à d'autres aspects plus profonds, propres à expliquer l'idée d'un échange autour d'un certain imaginaire : celui du courant vibratoire et des mouvements complexes dont participent toutes choses dans l'univers, et autour du questionnement sur la création de structures. De la même manière que le spectateur des tableaux de Klee est amené à traverser l'espace de la toile grâce à des jeux de lignes ou des reliements de formes et de couleurs, le locuteur chappuisien accompagne le va-et-vient des « appels et répons » déployant l'étendue spatio-temporelle autour de lui³⁹². En s'interrogeant sur les lignes de force de l'étendue, le locuteur fait écho à la quête de P. Klee cherchant à sonder les profondeurs invisibles de la création³⁹³. Ce n'est pas que le poète prétende découvrir les lois de la nature³⁹⁴, ni qu'il entende l'espace terrestre comme un microcosme du cosmos³⁹⁵, mais bien qu'il veut donner à voir – et à entendre – la vibration sonore sur laquelle repose la dynamique d'expansion de l'étendue, autrement dit sa structure. En effet, pour P. Klee, indique L. Marin, « la structure n'est que la trace d'une force, le sillage laissé par une

³⁹² P. Klee, M. Merleau-Ponty et Pierre Chappuis pensent l'immersion dans l'étendue plutôt que la contemplation. Dans *L'œil et l'esprit* (Paris : Gallimard, 1964, p. 69), le philosophe explique par exemple que « La vision du peintre n'est plus regard sur un dehors, relation « physico-optique » seulement avec le monde. Le monde n'est plus devant lui par représentation : c'est plutôt le peintre qui naît dans les choses comme par concentration et venue à soi du visible ».

³⁹³ Dans la *Théorie de l'art moderne* (1920), P. Klee note : « ce que ramène cette plongée dans les profondeurs – qu'on l'appelle comme on voudra, rêve, idée, imagination – ne saurait être pris vraiment au sérieux avant de s'être associé étroitement aux moyens plastiques appropriés pour devenir Œuvre. [...] L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible. » (Klee, Paul, *Théorie de l'art moderne*. Édition et traduction par Pierre-Henri Gonthier. Genève : Gonthier, 1964, pp. 28-29).

³⁹⁴ Klee, Paul, *Journal*. Paris : Grasset et Fasquelle, 1959 : « Qu'est-ce au fait que la « nature » ? Il s'agit tout de même de la loi d'après laquelle la nature fonctionne et telle que la loi se découvre à chaque fois à l'artiste. ». Cité dans Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris : Denoël, 1985, note 1, p. 44.

³⁹⁵ Klee affirme : « L'art est à l'image de la création. C'est un symbole tout comme le monde terrestre est un symbole du cosmos. » (Klee, Paul, *Théorie de l'art moderne*. Édition et traduction par Pierre-Henri Gonthier. Genève : Gonthier, 1964, p. 40).

énergie, le jeu d'une activité élémentaire³⁹⁶». La tension entre structuration et déstructuration engage un échange, une préoccupation esthétique commune au poète et à P. Klee³⁹⁷, l'un et l'autre cherchant à conférer à l'œuvre une manière d'ouverture et de déploiement rhizomatique³⁹⁸. De l'une à l'autre référence intertextuelle, le titre vient témoigner de mises en résonance qui se situent sur des plans distincts. Dans le premier exemple, l'espace évoqué se replie sur l'univers reverdyen, en un signe de connivence, tandis qu'avec le second poème, la part de l'autre engage une interrogation et une exigence esthétiques plus larges. Cela ne signifie pas pour autant que le poète se reconnaît, en général, plus d'affinités avec le peintre qu'avec P. Reverdy : toute rencontre est labile, que son éclat soit unique ou sujet à d'autres prolongements.

Attachons-nous, pour conclure, à deux autres titres de *Pleines marges* : « (à tes côtés) » et « (en pensant à un ami) »³⁹⁹. Ces références à l'autre fonctionnent, pour reprendre le titre de la note initiale de *La Rumeur de toutes choses*⁴⁰⁰, à la manière d'une « *dédicace muette* ». Chacune à leur manière, ces formulations ainsi que les textualités qu'elles informent, disent combien l'investissement dans l'étendue spatio-temporelle se colore de dynamiques relationnelles complexes, entre absentement au cœur des choses et retour à soi par le biais de l'autre dont la présence-absence innerve les lieux.

1.3.3. Les notes et les dédicaces

Exception faite des dédicaces de tête de parties dans *Décalages*, les notes et dédicaces sont concurrentes, ne serait-ce que du fait de leur place terminale⁴⁰¹ dans le livre. Celles-ci nous intéressent parce qu'elles traduisent le style de relation à l'autre que le poète veut associer au travail d'écriture poétique. L'intention est tout à fait distincte quand l'auteur réunit

³⁹⁶ Louis Marin, « *Klee ou le retour à l'origine* », in *Études sémiologiques. Écritures, Peintures*, Paris, Klincksieck, 1971, pp. 101-108, selon Stefania Caliandro dans « *Sentir la complexité, dire l'inconsistant* », in *Littérature*, vol. 163, n° 3, 2011, pp. 20-31. DOI : 10.3917/litt.163.0020. URL : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2011-3-page-20.htm>.

³⁹⁷ Klee, Paul, *Écrits sur l'art ; 1. La pensée créatrice*. Textes recueillis et annotés par Jürg Spiller et traduits par Sylvie Girard. Paris, Dessain et Tolra, 1973, p. 16. Cité par Stefania Caliandro dans « *Sentir la complexité, dire l'inconsistant* », *Ibidem*.

³⁹⁸ Rougerie, Florence, « *Formes du végétal dans l'œuvre littéraire, théorique, picturale de Paul Klee : motif ou modèle ?* », in *Le Modèle végétal dans l'imaginaire contemporain* [en ligne]. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2014. Disponible à l'adresse suivante : <http://books.openedition.org/pus/3327>>. ISBN : 9791034404919. DOI : 10.4000/books.pus.3327

³⁹⁹ *Pleines marges*, *op.cit.*, respectivement, pages 37 et 77.

⁴⁰⁰ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 11.

⁴⁰¹ Dans ce chapitre, les remerciements aux soutiens financiers sont passés sous silence, du fait même de leur nécessité.

notes et dédicaces, comme à la fin de *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*⁴⁰². Leur pratique n'est pas exactement systématique, mais elle est pour le moins caractéristique et notable dans un contexte contemporain. Certains recueils ne comportent ni notes, ni dédicaces, *Un cahier de nuages*, *Pleines marges*, *À portée de la voix*, *Mon murmure, mon souffle*, *Comme un léger sommeil* ainsi que *Muettes émergences, proses*, ce qui n'implique pas pour autant que la part de l'autre n'y est pas manifeste : dans le *Cahier* et dans les proses de *Muettes émergence*, la circulation des citations et des références engage le déploiement textuel lui-même ; dans *Pleines marges*, quatre titres renvoient explicitement à l'autre ; enfin, la quatrième de couverture du recueil *Comme un léger sommeil* assume des fonctions de commentaires plus développées que celles des notes. L'auteur y explique l'esprit, la composition du livre ainsi que la place du recueil dans l'œuvre. Par contraste avec l'argumentaire de la quatrième de couverture, la pratique des notes et dédicaces en position terminale, est, à l'adresse du lecteur, une proposition discrète, non contraignante⁴⁰³. Si les recueils de poèmes brefs ne sont pratiquement pas marqués par la pratique des notes, c'est sans nul doute parce que celles-ci iraient bien trop à l'encontre du retrait du « je » visé par l'auteur⁴⁰⁴. Précisément, dans ce cas, la tension entre l'exigence du retrait du « je » et le désir d'un échange avec le lecteur configure la pratique des quatrièmes de couverture des livres *Comme un léger sommeil* ou *Entailles*. Plus largement encore, impliquant un « changement de régime énonciatif⁴⁰⁵ » (Genette), le recours aux notes et aux dédicaces est indissociable de la nécessité éprouvée d'une ouverture plus confidentielle, d'une « mise en perspective autobiographique⁴⁰⁶ » (Genette). À cela s'ajoute, évidemment, la volonté d'orienter le lecteur, et peut-être aussi de répondre par avance à d'éventuelles demandes d'explications. Telles sont les perspectives guidant l'analyse de la pratique des notes d'abord, puis des dédicaces. Reprendre cette taxinomie présente un double avantage : mettre en évidence la complémentarité et la labilité de ces deux pratiques, comprendre en quoi chacune d'elle correspond à la modulation d'enjeux contigus.

⁴⁰² Elles sont assemblées dans « *Notes et dédicaces* », p. 117.

⁴⁰³ Dans *Seuils* (*op. cit.*, p. 297), G. Genette souligne à juste titre que cette pratique suppose une « lecture facultative » et qu'elle ne s'adresse qu'à certains lecteurs : « ceux qu'intéressera telle ou telle considération complémentaire ou digressive ».

⁴⁰⁴ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 19 : « Effacement temporaire de la première personne du *singulier*, mais qui dira au prix de quels efforts bien souvent vains ? ».

⁴⁰⁵ Genette, Gérard, *Seuils*, *op. cit.*, p. 305.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 302.

1.3.3.1. Les notes

En notes, Pierre Chappuis renvoie toujours aux précédentes publications⁴⁰⁷ ainsi qu'aux livres d'artistes concernant tout ou partie des textes que déploie le recueil. S'il ne s'agit pas exactement d'une dédicace ou d'un hommage, c'est tout au moins une manière de se référer à une phase initiale du travail poétique, phase durant laquelle l'écriture appelle une mise en dialogue, quand elle ne relève pas d'un échange entre amis artistes. C'est dans le prolongement de ce type de notes que s'inscrivent plus franchement les indications accusant la part de l'autre dans la poïétique de l'œuvre.

En effet, les notes informent parfois le lecteur de la genèse de l'œuvre. Par leur biais, le poète cherche à susciter une relecture et (ou) une rêverie, plus ou moins déterminées par l'idée d'un impossible déchiffrement de l'accord mystérieux entre le poète et l'autre : la résonance secrète qui a accompagné le travail du texte est désormais dérobée. L'autre est un compositeur (jamais un interprète, qui serait donc simplement un médiateur), qui a suscité l'écriture, le désir d'une écriture qui ne relèverait ni de la transposition, ni d'un simple et libre accompagnement mais qui a fait l'expérience d'un côtoiement plus profond, d'une immersion active et rêveuse. Autrement dit, les notes évoquent une distance aveugle avec l'autre, une distance et une proximité incommensurables, ayant été favorables à la création, ou à l'appropriation, par l'auteur, des propres résonances de son texte. Tel est le sens de la métaphore du cheminement dans cette note terminale extraite de *Dans la foulée* : « À pas de loup : parcours à travers les *Musiques nocturnes* de Bela Bartók, part de la suite pour piano intitulée *En plain air*.⁴⁰⁸ ». L'obliquité, les voies de traverses nourrissent l'imaginaire d'une absolue indépendance et d'un libre compagnonnage, soumis à nulle fin déterminée : l'œuvre de l'autre est une expérience réitérée. Elle est pratiquée de manière décousue, savourée selon les heures et la sensibilité du moment, au-delà d'elle-même, elle ouvre à un univers de rêverie. L'approche est comparable à celles évoquées dans les « Notes⁴⁰⁹ » finales du recueil *Dans la lumière sourde de ce jardin*. Rappelons-nous la manière dont sont mis en perspective les titres « *Si Scelsi* », « *Violoncelle seul* », comme des auras, des tonalités marquant la textualité poétique. La part de l'autre y est tout aussi notable, même s'il n'est plus question d'une source d'inspiration. L'univers sonore de l'œuvre mentionnée est inséparable et du texte proposé, et du désir d'écrire. La tournure elliptique des notes est propice à l'expression

⁴⁰⁷ Dans *Pleines marges*, le poète n'a pas créé une page intitulée « Note ». Néanmoins, est mentionnée, en toute dernière page, la collaboration antérieure avec le graveur J.-E. Augsburgger.

⁴⁰⁸ *Dans la foulée*, *op.cit.*, p. 145.

⁴⁰⁹ *Dans la lumière sourde de ce jardin*, *op.cit.*, p. 55.

de cette dé-marcation : « *Barque ou gondole*, en écho à *La lugubre gondole* de Franz Liszt. ». La virgule oblitère un verbe dont le rôle aurait été de spécifier, et donc de restreindre, la relation à un moment de l'écriture, à une fonction dans la genèse poétique, ou à une visée textuelle. La résonance est présentée comme déterminante mais indéterminée, l'estimation de la part de l'autre ne serait-elle pas ainsi soumise à l'appréciation du lecteur ? Le destinataire se trouve donc inmanquablement impliqué dans la danse, dans la circulation intertextuelle postulée par la note auctoriale. La labilité et l'intensité du rapport à l'autre sont tout aussi décisives quand il s'agit d'une œuvre plastique : la prose liminaire du recueil *Entailles* est « écrit[e] en liaison étroite avec un cliché-verre de Jean Baptiste Corot, *Souvenir d'Ostie* [...]»⁴¹⁰. La proximité est exhibée quand le rôle joué par l'œuvre reste indéterminé, indéterminable et irréductible. Aux yeux du poète, la relation ne doit pas s'épuiser dans le poème, pas plus que l'intérêt du texte ne se doit consumer dans une relation d'influence. De fait, dans *Moins que glaise*, la note s'attache par exemple à expliquer que les poèmes réunis sous le titre *Fragments* sont des « souvenirs personnels gravitant de près ou de loin autour du tableau de Böcklin intitulé *L'île des morts*»⁴¹¹. Le champ des notes révèle une tension contradictoire entre le besoin de faire la part des choses, de faire la part de l'autre, et l'impossibilité de tirer au clair la complexité de ce nouage relationnel et émotionnel, qui n'a d'autre nom que le lyrisme pour Pierre Chappuis. Néanmoins, certaines notes rendent compte de rapports plus distincts : dans *Moins que glaise* toujours, l'auteur précise ce que le poème « *Cassure claire* » doit à l'autre, car il « s'inspire des dessins et gravures de Gisèle Celan-Lestrangé ». Concernant la part faite à l'autre, à l'écrivain, la labilité des mises en relation peut s'avérer tout aussi prégnante. Ainsi chacun des textes de *L'invisible parole* propose un discours s'éloignant plus ou moins de l'*ekphrasis*, mais les notes relatives à certains textes⁴¹² renvoient aussi à des relations d'ordre littéraire. Par exemple, le texte « Clair obscur *frôle fugitivement un des Entretiens*»⁴¹³ de Lin-tsi ». La métaphore de l'affleurement implique le destinataire dans un possible prolongement à partir du texte poétique. Elle oriente peut-être moins l'interprétation du texte qu'elle n'explique l'inflexion anachronique à laquelle le poète soumet la figure du philosophe de Rembrandt, qui se serait, comme l'enseigne Lin-Tsi⁴¹⁴, « délesté » de tout attachement, y compris à lui-même, ainsi que de tout savoir livresque. Par

⁴¹⁰ *Entailles*, op.cit, p. 79.

⁴¹¹ *Moins que glaise*, op.cit, p. 109.

⁴¹² *Distance aveugle précédé de L'invisible parole*, op.cit, p. 118.

⁴¹³ Paul Demiéville a traduit et rassemblé les transcriptions du moine chinois Lin-Tsi (780-867) réalisées par un disciple sous le titre *Entretiens de Lin-tsi*. L'ouvrage est publié aux Éditions Fayard en 1972.

⁴¹⁴ Selon Jacques Brosse, *Les maîtres Zen*. Paris : Albin Michel, Spiritualités vivantes, 2001, « *L'homme vrai sans situation* ».

là, Pierre Chappuis veut, paradoxalement, inciter le lecteur à une implication moins érudite, plus affective. Précisément, le poète se revendique, toujours dans les notes de *L'invisible parole*, du « *visa*⁴¹⁵ » éluardien, qui l'autoriserait à réinventer toute image surgissant dans sa conscience. Mais encore, les notes cherchent à souligner les intrications multiples qui nourrissent, non pas l'ensemble du poème quand celui-ci court sur plusieurs pages, mais tel ou tel passage, exhibant ainsi la discontinuation à l'œuvre, dans le travail poétique comme dans le texte proposé. L'auteur indique par exemple :

*Dans Une explosion de givre, écrit après une traversée aérienne de la Manche, le cinquième fragment "en forme" renvoie incidemment à une toile de C. D. Friedrich (Die verunglückte Hoffnung), et le sixième à un poème de Nelly Sachs (Wie Nebelwesen).*⁴¹⁶

L'adverbe « *incidemment* » affirme le caractère secondaire de la relation intertextuelle, soit pour préciser qu'elle est intervenue après la phase première d'inspiration, soit pour indiquer que la part de l'autre a été reconnue tardivement durant le travail d'écriture, soit encore, pour insister sur un travail d'interprétation opéré par le poète lui-même à partir de son texte. Quoi qu'il en soit, l'imprécision fait sens : l'autre, les autres font, par leur œuvre, leurs mots, leurs images et plus globalement par leur imaginaire, partie intégrante de ce qui se joue en soi ; ils participent de la dynamique relationnelle qui engage le poète dans le monde. Abordons à présent une des « *Dédicaces* » du recueil de poèmes en prose *Le Noir de l'été*, celle-ci étant propre à illustrer la labilité entre la pratique de la note et de la dédicace, entre l'explication et l'hommage. Elle a été choisie car elle a pour singularité de fonctionner de manière oblique, et par cette épithète, nous ne préjugeons aucunement des intentions auctoriales :

*Avril, à Philippe Jaccottet, d'abord dans Écriture 40, en guise d'écho aux « couleurs enfants, prodiguées ; matinales » qui se déploient dans Apparitions des fleurs (Cahier de verdure).*⁴¹⁷

Dans le poème chappuisien, « *Avril* » engage une traversée spatio-temporelle, une figure féminine surgie de l'enfance et l'emportant tout entière avec elle⁴¹⁸. Dans « *Apparitions des fleurs* », P. Jaccottet raconte qu'alors qu'un de ses amis se meurt, il trouve inopinément « *réponse, au bord du chemin* », dans l'émerveillement suscité par le déploiement de quelques

⁴¹⁵ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole, op.cit*, p. 118. La note porte sur l'épigraphe en tête d'œuvre, épigraphe figurant dans la Préface éluardienne au recueil suivant : Penrose, Valentine, *Herbe à lune*. Paris : GLM, 1935. Dans le texte, Pierre Chappuis note : « Des images, rien d'autre, vues et revues, parmi d'autres, un peu par hasard aimées plus que d'autres, inventées autant que souvenues retrouvent lieu, tels des rêves effacés, trahis, à nouveau suscités, changés et changeants. » (p. 7).

⁴¹⁶ *Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps, op.cit*, p. 181.

⁴¹⁷ *Le Noir de l'été, op.cit*, p. 47.

⁴¹⁸ *Le Noir de l'été, op.cit*, p. 35 : la figure féminine, « marchant sur l'étroite jetée du matin, dans la tendre lumière d'avril », « portée » par l'eau, a « Surg[i] de nulle profondeur ; témoin (*l'enfance, toute l'enfance*) son regard que rien n'assombrit. ».

fleurs champêtres⁴¹⁹. Il s'interroge sur la nature de cette jubilation, dont la fraîcheur pourrait être rapportée à la réminiscence d'une chanson d'école, ou à celle d'un « cantique un peu simple ». C'est sur ce mouvement de réminiscence que Pierre Chappuis choisit d'attirer l'attention du lecteur des notes ; mais il existe un autre « *écho* » possible entre son poème et le début de la section « *Apparitions des fleurs* ». Quatre paragraphes auparavant, le poète de Grignan constate les limites de la nomination des fleurs, tout aussi bien que celles de la désignation de leur couleur, car, écrit-il, « Ces couleurs devaient donc bien « donner sur » autre chose (dans mon esprit, mais peut-être aussi, de façon plus partageable avec d'autres que moi).⁴²⁰ ». La figure chappuisienne de « *Avril* », « *Sœur* » de toutes « inflorescences »⁴²¹ est une manière de réponse aux problèmes de nomination et de caractérisation chromatique soulevés par P. Jaccottet, car le poème chappuisien témoigne de ce que le partage espéré fonctionne.

Quant aux notes proposant une mise en perspective autobiographique, elles font aussi la part de l'autre, et d'abord en amorçant une autre manière de rapport avec le lecteur, en jouant autour de quelque chose comme un geste de confiance. Leur rôle consiste à pointer vers une intimité qui n'est jamais révélée. L'emplacement en fin de livre et le laconisme de l'indice confère à certaines notes l'allure d'un rapprochement tout juste esquissé. La tension entre l'indication personnelle et une pudicité manifeste semble vouloir entrouvrir, subrepticement, sur un arrière-plan dérobé. L'affleurement biographique ne vise pas à apporter au lecteur une quelconque clef herméneutique, mais il se donne comme une circonstance, comme le signe d'une authenticité lyrique ; si le poème vibre, c'est d'une émotion profondément éprouvée, mais d'une émotion qui se refuse à l'épanchement. En somme, la note contribue à sa manière à l'établissement d'un pacte lyrique fondé sur le décalage expressif. Mettons en parallèle une note de *L'invisible parole*, dans laquelle le poète déclare que le texte « *L'éloge du monde*⁴²² » « a été écrit après la mort de [s]a mère⁴²³ », avec la note qui présente le poème « *Rumeur évanouie* » (*Moins que glaise*) comme la « dernière adresse à un père disparu⁴²⁴ ». Le premier titre a trait à la toile de Giotto : à la figure de *Saint François parlant aux oiseaux*, s'accolent et se synthétisent l'idée de « tendresse maternelle » et l'intuition d'un échange de « pur amour », d'une ardeur et d'un allègement possibles dans

⁴¹⁹ Jaccottet, Philippe, *Œuvres*, op. cit., pp. 771-773.

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 772.

⁴²¹ *Le Noir de l'été*, op.cit, p. 35.

⁴²² « *L'éloge du monde* », *Distance aveugle précédé de L'invisible parole*, op.cit, pp. 12-13.

⁴²³ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole*. *Ibidem*, p. 118.

⁴²⁴ *Moins que glaise*, op.cit, p. 109. Le poème se déploie de la page 73 à la page 83.

la « participation à la fête du monde »⁴²⁵. La part de l'autre ressortit à une dynamique : par le biais de son interprétation de la figure du saint François Giotto, le poète ouvre une voie vers l'autre, la mère, vers l'autre monde, celui de la foi maternelle, monde auquel se vouer. Par le biais du texte, Pierre Chappuis propose au lecteur un croisement de résonances, à investir selon des horizons divers. Outre l'affirmation d'un cadre autobiographique, la lecture de la note a aussi pour effet (que l'auteur en ait ou non eu l'intention) de témoigner du pouvoir poétique de renverser favorablement la douleur : ardeur poétique, ardeur filiale et ardeur religieuse embrassant confusément les figures textuelles. La seconde note, relative à la disparition paternelle, confère à l'échange ouvert par le pronom de la seconde personne, une résonance plus intime, autorisant le lecteur à trouver, « Au fond de nous⁴²⁶ », un espace pour partager, ou du moins pour réfléchir sa peine. Quand V. Hugo impose dans la préface des *Contemplations* une lecture empathique et compassionnelle (« Prenez donc ce miroir, et regardez-vous-y »), le poète neuchâtelois ne présuppose aucune orientation de la part du lecteur, mais lui offre, s'il le souhaite, la possibilité d'une approche sympathique. Soulignons que les notes ne situent pas toujours la rencontre sur un plan aussi intime. La note suivante, « *Moins que glaise* : mots qui demeurent associés à la mort de Roger Giroux⁴²⁷ », invite à une connivence, à des affects d'un autre ordre. Elle tend davantage vers l'idée d'une sorte de communauté littéraire qui, dans le prolongement indirect de l'imaginaire blanchotien, n'exclut nullement l'idée d'un rapport solitaire et unique à l'œuvre de l'autre, de R. Giroux. Reste à envisager un dernier versant de la mise en perspective autobiographique : faire la part de l'autre et proposer un possible partage autour des lieux. De manière singulière, le poète indique en note des noms de lieux quand, dans le poème, il s'interdit de situer les paysages. Sur la quatrième de couverture du recueil *Entailles*, Pierre Chappuis rappelle cette exigence poétique, mais en notes il met en relation le dernier texte, « *Le moindre accident de terrain* » avec le lieu dit Les Cœuries⁴²⁸, précisant combien l'œuvre « doit » à cet endroit⁴²⁹. Entre le texte liminaire, « *Paysage brouillé* », inspiré notamment par le cliché-verre de Corot (*Souvenir d'Ostie*, 1855) et la prose dernière, rapportée à un lieu réel, s'instaure une poésie du paysage qui circule entre l'art et le monde. Il n'y a donc aucune contradiction entre l'affirmation du poète et la mise en œuvre du recueil. Ajoutons encore que l'indication géographique ouvre pour le lecteur un espace de rencontre. Le poète n'est pas prescripteur

⁴²⁵ « *L'éloge du monde* », *Ibidem*, p. 13.

⁴²⁶ *Moins que glaise*, *op.cit.*, « *Rumeur évanouie* », p. 79.

⁴²⁷ *Moins que glaise*, *op.cit.*, p. 109.

⁴²⁸ L'endroit se situe dans le canton de Neuchâtel.

⁴²⁹ *Entailles*, *op.cit.*, « *Notes* », p. 79.

touristique, mais, si le lieu dit est connu du lecteur, il suscitera des réminiscences affectives, ou littéraires, qui se nourriront des évocations textuelles chappuisiennes. Si le lieu dit est inconnu du lecteur, les évocations textuelles donneront envie de découvrir l'endroit, géographiquement, ou par le biais d'un autre lieu tenant à cœur au lecteur. Les notes « *Excavations* : aux Baux-de-Provence » ou « *Montagne amputée* : au bord du cirque de rochers appelé Le Creux-du-Van »⁴³⁰ résonnent des mêmes promesses de collocations d'images, d'associations d'esprit. Toutefois, avec l'évocation du lieu dit des Cœuries, le lecteur reconnaît aussi une référence à l'un des essais du recueil *La Rumeur de toutes choses* : « Au Grand Cœuries »⁴³¹. Or, l'écho se creuse d'autres résonances puisque l'auteur explique son attachement à un pin, non loin de là, et ce pin le rapporte à R. Giroux, dont il cite un passage du poème « *Le pin* » extrait de *L'arbre et le temps*⁴³². C'est à ce poème qu'est empruntée l'épigraphe de cette prose de *Muettes émergences* : « *Cet autre pin* »⁴³³. Pour cette occurrence, la circulation entre la part de l'un et la part de l'autre (le lieu, R. Giroux) prend davantage d'ampleur encore.

1.3.3.2. Les dédicaces

Les dédicaces chappuisiennes ne sont pas non plus uniformes, certaines impliquent des figures que l'auteur ne connaît pas vraiment, d'autres, des artistes et des proches, des intimes. Ces différences sont pourtant labiles : d'une part, les amitiés du poète sont tournées vers nombre d'artistes et d'autre part, le rapport à l'œuvre d'un artiste engage aux yeux de l'auteur une connivence qui parfois se fantasme comme une amitié. Néanmoins, toutes les dédicaces rendent compte des modulations relatives à l'implication de l'autre dans l'œuvre.

Dédiées à l'autre qui est artiste, les dédicaces relèvent à la fois de l'hommage et de la volonté de (se) faire (re)connaître une proximité, mais d'autres enjeux entrent également en ligne de compte. À cet égard, un premier point est notable : les modifications des dédicaces mises à jour par les republications de certains livres disent l'évolution de la communauté poétique dont le poète se sent partie prenante. Par exemple, en 2000, dans la partie finale « *Notes & dédicaces* »⁴³⁴ de *Distance aveugle*, Pierre Chappuis réitère les dédicaces de la parution initiale de 1974 et ajoute celles d'« *aujourd'hui* ». Hier comme en 2000, ce n'est pas l'ensemble du livre qui est dédié à tel ou tel artiste, mais un poème en particulier, parce qu'il

⁴³⁰ *Dans la foulée*, op.cit, p. 145.

⁴³¹ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit, pp. 76-77.

⁴³² Giroux, Roger, *L'arbre le temps suivi de Lieu-Je et de Lettre*. Paris : Mercure de France, 1979, p26.

⁴³³ *Muettes émergences, proses*, op.cit, p. 77.

⁴³⁴ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole*, op.cit, p. 119.

est plus proche du travail ou de l'univers de cet autre. D'ailleurs, cette pratique de la dédicace ciblée sur un poème concerne tous les recueils où elle est pratiquée. Une exception doit être faite, celle du recueil *Décalages*, mais la différence est relative, au sens où les deux dédicaces existantes figurent en têtes de parties : la première intéresse le poète Frédéric Wandelère et est placée sur la page précédant la première partie ; la seconde mentionne le poète Pierre-Alain Tâche, au début de la troisième partie. Revenons à l'exemple de *Distance aveugle* : en 1974, le poème « *Verger d'août* » est dédié à P. Jaccottet⁴³⁵ et le poème « *Comme l'été* » est dédié à R. Char, suscitant une participation à distance⁴³⁶ ; en 2000, les dédicaces témoignent d'autres rencontres, celles de Michel Collot, celle de Florian Rodari créant, en 1981, les éditions La Dogana où Pierre Chappuis publie *Décalages*. Le deuxième point (toujours à partir de *Distance aveugle*) intéresse l'effacement de la frontière entre la dédicace, qui témoigne d'une proximité certaine avec d'autres artistes, et la note qui indique l'existence d'échos, plus labiles encore, entre l'œuvre entière et le travail d'autres écrivains :

Dans les marges soit reconnue et saluée la parole prise au hasard et comme anonymement à Martin Heidegger, Giuseppe Ungaretti, Paul Éluard ; Maurice Blanchot, Jean Laude.

L'assimilation (« anonymement ») des mots, des images ou des pensées, est considérée comme invisible, apparentée à l'entre-deux des mots, à l'en-deçà textuel ou à sa résonance, mais pour autant elle présentée comme étant sensible, reconnaissable de la part du lecteur. Cet amalgame affirme l'existence de répercussions latentes, il implique une plus grande indétermination : l'œuvre serait nuancée de chatoiements multiples et relativement insaisissables. Par exemple, le cheminement poétique du locuteur textuel s'accorde partiellement aux approches heideggérienne ou blanchotiennes⁴³⁷ ; le travail sur l'image et le rêve pourrait renvoyer à Éluard ; et le travail du poète neuchâtelois sur le déploiement discontinu et musical des poèmes, déploiement fondé sur les répons et les reprises pourrait être rapporté aux recherches de J. Laude. Le ponctème du point-virgule est énigmatique car il exhibe une distinction entre ces relientments, mais sans en spécifier la teneur. Une troisième particularité tient à ce que la dédicace peut s'apparenter à un signe de connivence, sollicitant de surcroît la curiosité du lecteur à découvrir des livres d'artistes⁴³⁸. Est-ce à dire que ce type de dédicace implique un espace relationnel excluant le lecteur ? Dans certaines occurrences,

⁴³⁵ Le motif est prégnant chez Jaccottet mais, le recueil *A travers un verger* paraît un an après la dédicace mentionnée, c'est-à-dire en 1975, chez Fata Morgana. Dans la notice de la pléiade, J.- F. Tappy indique que seul Gustave Roud s'était vu adresser une ébauche du livre en 1971 (Jaccottet, P, *Œuvres*, op. cit., p. 1468).

⁴³⁶ Genette, Gérard, *Seuils*, op. cit., p. 127.

⁴³⁷ Le chapitre « Le sens de la marche », a permis d'en rendre compte. Cf. *supra*, p. 697 sqq.

⁴³⁸ Ainsi de cette note finale : « *Sur le pont Charles* [est dédié] à Jean-Édouard Augsburger, Petr Herel & Dagmar Halosa qui ont dialogué à partir de ce court texte à Losne, chez Thierry Bouchard » (dans *Le Noir de l'été*, op.cit, p. 47).

le dédicataire premier est l'artiste, l'intime, le discours auctorial présente le poème comme un champ de résonance où les intimes concernés peuvent se retrouver, se retremper dans la connivence d'un moment heureusement partagé. Ainsi en est-il de ces deux dédicaces du recueil *Le Noir de l'été*⁴³⁹ :

*Là encore, absente*⁴⁴⁰, à Anne Perrier & Jean Hutter⁴⁴¹, où ils trouveront le souvenir d'une peinture de Pierre Bonnard⁴⁴² ;
*Tangible réalité*⁴⁴³, à Pierre Romnée⁴⁴⁴, pour contempler avec lui, d'un même regard, le *Paysage aux trois arbres*, gravure de Rembrandt.

L'effet de ces dédicaces est d'inscrire le poème dans le champ du partage, du don : le texte se stratifie, acquiert, rétrospectivement, une dimension supplémentaire. Même si le lecteur n'est apparemment pas le principal dédicataire, il est impliqué dans cet échange, et, dans le même temps, il est appelé à prolonger, à approfondir sa lecture du poème, puisque chaque fois, en mentionnant une toile, une gravure, le poète vise à susciter de nouvelles associations d'images, à mobiliser d'autres souvenirs chez le lecteur. Même en faisant la part de l'autre, de l'intime, le poète ménage une ouverture significative supplémentaire afin de donner part à vivre au lecteur.

Enfin, deux des dédicaces terminales du recueil de poèmes en prose *D'un pas suspendu*⁴⁴⁵ ont pour particularité d'adresser un salut à ceux qui, anonymes, inconnus, ont participé des circonstances dont procède le poème : « *Mon pas, mon souffle*, aux pêcheurs de la Basse Areuse » et « *Sur la hauteur salut !*, au promeneur de la Grande Sagneule ». Dédié aux pêcheurs, le premier poème ne fait pas état d'une quelconque présence humaine, mais évoque le clapotis et la « caresse » de l'eau « contre la coque des barques⁴⁴⁶ » ; le second rapporte la rencontre furtive entre le locuteur et le promeneur, l'un et l'autre ayant « mesuré ou confondu [leur] solitude »⁴⁴⁷. Tout fonctionne donc comme si l'auteur prétendait ainsi que le poème est ouvert à toute rencontre, qu'il s'en veut être un reflet diffracté, même si cet écho est promis à nul autre lendemain que la solitude. Signe d'appel, signe d'attente, la dédicace résonne cette fois du besoin d'un autre, même – ou surtout – si l'échange est improbable.

⁴³⁹ *Le Noir de l'été*, op.cit, p. 47.

⁴⁴⁰ Le poème, analysé en seconde partie (*Des figures comme projections miroitantes du sujet lyrique*, en 2.1.1.2. Un lyrisme sympathique), plonge le lecteur dans les pensées d'une figure féminine, « rêveuse, à la croisée » et qui s'épanche dans le paysage (*Le Noir de l'été*, *Ibidem*, p. 9).

⁴⁴¹ Jean Hutter (1921-2007), éditeur et directeur des Éditions Payot est l'époux de Anne Perrier.

⁴⁴² Il s'agit peut-être du tableau, *Fenêtre ouverte sur la Seine* (1911-1912) qui présente un paysage, une fenêtre, un mur, un bout de table, de porte, un personnage et un chien coupés, pour introduire le spectateur dans le paysage intérieur qui est celui du peintre lui-même.

⁴⁴³ Le locuteur du poème fait « halte » près « des trois arbres » (*Le Noir de l'été*, *Ibidem*, p. 44).

⁴⁴⁴ Pierre Romnée (1950-2018) est un poète et essayiste belge ayant contribué à *Le Lyrisme de la réalité*, op.cit.

⁴⁴⁵ *D'un pas suspendu*, op.cit, [p. 71].

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. 28.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 69.

Conclusion sur les pratiques du périphrase

Que ce soit aux niveaux des titres, des épigraphes, des notes ou des dédicaces, la variété modulatoire des pratiques périphrastiques est de même ordre. Les divers « types fonctionnels⁴⁴⁸ » relevés éclairent essentiellement trois orientations, qui ne sont pas nécessairement exclusives les unes des autres : soit le poète se tourne intentionnellement vers l'œuvre de l'autre pour travailler le poème ; soit il est investi de manière insaisissable ou involontaire par la présence de l'autre, par son univers imaginaire, ou par ses mots ; ou bien encore, le lien à l'autre opère lorsque le poète cherche à se « familiarise[r] », non avec son texte, « mais avec ses possibilités, ses harmoniques.⁴⁴⁹ » (P. Chappuis citant P. Valéry). Dans chacune de ces perspectives, la part de l'autre est aussi manifeste que labile car l'auteur situe rarement le plan sur lequel intervient activement l'autre artiste. L'autre, par-delà les frontières entre les domaines artistiques et les siècles, peut avoir part à la création, en amont de l'écriture même, en polarisant le désir d'écrire, en appelant un réson sympathique à certains affects, à certaines sensations ou encore à certaines interrogations poétiques : les démarches des autres artistes interpellant l'auteur, qui entrevoit un échange possible entre des mouvements esthétiques et des principes compositionnels et structurants. L'autre, l'artiste ou l'intime, est aussi la figure grâce à laquelle le poème reste en relation vive, grâce à laquelle se dégage un accord heureux que le texte ne fait pas que suspendre mais qu'il délie du passé pour le projeter vers un mouvement de ressourcement mutuel illimité. Même à défaut de telles promesses, s'il est adressé à l'autre, le poème sauvegarde, garde la mémoire des circonstances qui l'ont fait naître, s'élançant toujours comme une poignée de main, un salut. D'un point de vue pragmatique, le périphrase inscrit effectivement le lecteur dans la recherche de résonances intertextuelles, mais non pas pour y découvrir un sens caché. Il apparaît plutôt que Pierre Chappuis veuille inviter à un lyrisme de la circulation : le lecteur est conduit à glisser non pas d'un affect à l'autre, mais de l'affect de l'un à celui de l'autre, il est invité à s'immerger dans la rêverie d'un auteur à propos d'un autre, qui est lui-même traversé d'influx divers. Le lecteur est invité à partager une topographie insituable, à répondre pour lui-même d'une promesse de lieux, de jardins où le bonheur de l'un ne ferait qu'approfondir le royaume de l'autre. En substance, en amont comme en aval du poème, la quête d'un allègement poét(h)ique œuvrant soit dans le domaine artistique soit dans la vie quotidienne, passe par la

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 18 : G. Genette cherche à mettre en relation une typologie des paratextes (notre approche se limite au périphrase auctorial) et de leurs fonctions, « communiquer une pure *information* » ou « faire connaître une *intention*, ou une *interprétation* » (*Ibidem*, p. 16).

⁴⁴⁹ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 65. Nous déplaçons le propos de Pierre Chappuis qui, dans cette note, évoque le travail de retouche du texte.

création qui, pour être vive, nécessite l'autre. Par le biais de l'artiste, de la figure intertextuelle, de l'anonyme, du lieu, du lecteur, des sensations et des réminiscences circulent, se renouvellent, se réassemblent et l'échange poétique trouve son sens.

1.4. Pratiques de la citation

La pratique de la citation est un versant manifeste de la part de l'autre dans la poétique des œuvres chappuisiennes. Dans *La seconde main ou le travail de la citation*⁴⁵⁰, A. Compagnon a bien montré en quoi la citation est à appréhender comme une « incitation⁴⁵¹ », comme une « force de travail⁴⁵² ». Or cette énergie qui engage la part de l'autre embrasse deux perspectives principales pour le poète. La première ressortit à l'idée que le lecteur n'est qu'un destinataire « provisoire », qu'il n'est que l'un des « destinataires par intérim » d'une œuvre. Partant, Pierre Chappuis, cherche à « transmettre » la parole de l'autre, après l'avoir tout d'abord « gardée » en son « for intérieur »⁴⁵³. Ce travail est donc poétique si l'on se rallie au propos de H. Meschonnic affirmant que le poète est « celui pour qui la poésie des autres existe⁴⁵⁴ ». L'auteur neuchâtelois serait donc d'autant plus poète qu'il se présente comme un passeur de poésie. La seconde orientation déterminante est attenante, elle correspond à la conception d'un lyrisme sympathique. Le présupposé de cette définition du lyrisme est que les mots de l'autre véhiculent, en plus d'un sens, des émotions liées au contexte de lecture⁴⁵⁵, qu'ils polarisent une sympathie « latente », ordinairement « contrariée par les multiples exigences de l'existence et du discours ». En resurgissant, cette émotion sympathique « s'impose d'elle-même » et tend à effacer « les barrières entre les êtres »⁴⁵⁶. En somme, la labilité entre la part de l'autre et l'investissement personnel tient au principe selon lequel « Ce qui nous influence, c'est ce que nous aimons. Ce que nous prenons chez les autres, c'est ce qui nous ressemble et donc nous appartient déjà⁴⁵⁷ » (Reverdy).

Dans les poèmes, la pratique citationnelle est circonscrite aux recueils *Un cahier de nuages* et *Dans la lumière sourde de ce jardin*. Le travail mené en seconde partie sur les

⁴⁵⁰ Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, op. cit.

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 67.

⁴⁵² *Ibidem*, p. 38.

⁴⁵³ *Tracés d'incertitude*, op.cit, « Provisoires destinataires » (à propos de Pierre Reverdy), p. 14.

⁴⁵⁴ Meschonnic, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, op. cit., p. 460. Cf. l'introduction du III-1.

⁴⁵⁵ Dans *Battre le briquet précédé de Ligatures* (Paris : José Corti, 2018, p. 135), Pierre Chappuis explique que l'expression de Montaigne, « Parce que c'était lui, parce que c'était moi » est indissociable de l'expérience hivernale du Jura.

⁴⁵⁶ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit, p. 112.

⁴⁵⁷ Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II*, op. cit., *Le Gant de crin*, p. 547.

énoncés polyphoniques⁴⁵⁸ a permis de rendre compte de la part de l'autre tenant aux pratiques citationnelles du livre *Dans la lumière sourde de ce jardin* ; partant, seul le recueil *Un cahier de nuages* sera envisagé. Dans les recueils de notes, d'essais, la mise en débat des points de vue sur l'expérience poétique et sur l'écriture en général, coexiste avec des pratiques citationnelles assez proches du lyrisme de la sympathie. L'exploration de ces diverses pratiques révèle un ensemble de modulations rapportées à la part de l'autre dans la réflexion poétique. En revanche, dans les proses de *Muettes émergences*, les citations engagent autrement le champ du lyrisme sympathique. L'analyse de la part de l'autre relève de considérations poétiques, et parce que les mots de l'autre inspirent le propos de l'auteur, et parce que les citations informent, travaillent le déploiement textuel, en créant des tiraillements, des décalages, en brouillant les démarcations entre les types de discours.

1.4.1. Les citations dans *Un cahier de nuages*

Outre les titres, notes et dédicaces, la citation est le biais par lequel l'auteur exhibe la part de l'autre dans le poème. Comme dans les essais ou dans les proses de *Muettes émergences*, les pratiques citationnelles du *Cahier de nuages* participent pleinement des phénomènes d'hétérogénéité textuelle et des écarts logico-discursifs. À ce titre, l'étude suivante du paragraphe liminaire du *Cahier* constitue une manière d'introduction aux enjeux des pratiques citationnelles :

Nuages, nuées, nues – « À la nue accablante nue » ; « La tête sur son bras et le bras sur la nue » – et mille autres nuances, à proprement parler, pour lesquelles nous manquons de mots, toujours renouvelés, ô mémoire ! et ressemblantes. Brumes et brouillards ; volutes, replis, vergers vagabonds ou ballots souvent plus gris que blancs et – nuages, voyages – promenés cahin-caha sur les routes. « J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas...là-bas...les merveilleux nuages... »⁴⁵⁹

Le glissement entre l'amorce d'un sonnet de Mallarmé⁴⁶⁰, le vers du « *Songe de vaux* » de La Fontaine⁴⁶¹ et la fin du poème liminaire du *Spleen de paris* de Baudelaire, « *L'Étranger* », participe d'une progression textuelle fondée sur les ricochets de sons et de mots ainsi que sur des réminiscences esthétiques ou intertextuelles. La part de l'autre n'engage pas un lyrisme sympathique, si ce n'est avec la figure baudelairienne qui se dessaisit dans l'attention portée aux nuages. La juxtaposition des premières citations, le décalage entre

⁴⁵⁸ Cf. *supra*, *L'insertion parenthétique des citations*, pages 344-347.

⁴⁵⁹ *Un Cahier de nuages*, *op.cit.*, p. 13. Nous nous appuyons sur les précédentes remarques proposées, au sujet de ce texte, cf. *supra* p. 688 (dans *Le travail obscur dans la matière poétique*).

⁴⁶⁰ Mallarmé, Stéphane, *Œuvres Complètes. Tome I*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade », 1998, « *À la nue accablante tu...* », p. 44.

⁴⁶¹ La Fontaine, Jean de, *Œuvres complètes. Tome II*. Édition de Pierre Clarac. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1943, « *Le Songe de Vaux* », p. 89.

leur emploi et leur contexte d'origine met surtout en évidence une propension à savourer, à faire goûter les mots. De manière distincte, les mots de l'autre, en l'occurrence ceux de la poétesse juive allemande Nelly Sachs (1891-1970) sont traduits puis repris par variations, par échos dans ce passage :

Sablonneux rivages de songes – rivages au sable de songe – inoubliables Traumsandufeln de Nelly Sachs sans équivalents pour nous, doux comme sable et comme songe, – songeuses rives de sable – d'une seule venue, confusion des sens et des mots, refermant tout écart.

Sable comme songe, ô rivages, ô nues !⁴⁶²

L'évocation de la haine pour Israël n'est pas reprise par l'auteur qui néanmoins entre en sympathie avec le désir de la poétesse de s'immerger dans l'étendue céleste⁴⁶³ : en dépit de ce qui différencie les situations de l'un et de l'autre auteurs, une connivence poétique s'instaure pour oblitérer provisoirement « les barrières entre les êtres⁴⁶⁴ ». C'est que la savouration des « mots » et des choses (les « sens ») referme, en l'occurrence, « tout écart ». Le recours à l'italique et le déplacement d'une langue à l'autre⁴⁶⁵ ne contrarient pas le rapprochement entre les poètes, mais l'établissent en un espace de « songe » dans lequel les voix de l'un et de l'autre ne se démarquent plus tout à fait. Parallèlement, le glissement de la langue, des mots de l'un vers ceux de l'autre ressortit à un lyrisme sympathique, irisé de chatolements légers, comme si l'emportement dans les matières nébuleuses ouvrait un royaume où toutes les voix pourraient s'indéterminer. Par ailleurs, le passage de la voix de J. Dupin (le locuteur cite d'abord *Une apparence de soupirail*⁴⁶⁶) à celle de P. Voélin (*La Nuit osseuse*⁴⁶⁷) intervient de façon à permettre au locuteur de retrouver prise dans le lieu, comme le laisse supposer le déictique :

Mouvante géographie donnant lieu à des échanges, d'elle à nous - "La chambre abandonnée aux nuages... les nuages laissés à la mer...", voire trouvant assise ici – *"Sur l'herbe des nuées un soc de lumière"*.⁴⁶⁸

La mise en dialogue des mots de l'un et de l'autre répond à l'échange entre l'étendue et le locuteur. Cela tient au fait qu'isolées de leur contexte, les citations vivent « de [leur] vie propre, résidu d'un dépôt alluvionnaire ancien – pour ne pas l'appeler lyrisme – dont il est par

⁴⁶² *Un Cahier de nuages, op.cit.*, p. 39. Les citations renvoient au poème « Warum die schwarze Antwort des Hasses », appartenant au recueil *Éclipse d'étoile (Sternverdunkelung)*, paru en 1949, à Amsterdam, chez Bermann-Fischer) : « Traumsandufeln der Zeit ». Le nom masculin, *Traum*, rapporte au rêve, au songe ; le substantif masculin, *sand*, désigne le sable ; *Ufer* est le nom masculin désignant la rive ; *Zeit* correspond au temps.

⁴⁶³ Référence au premier vers de la dernière strophe, « der Abendsonne hast du dich ins Blut geworfen ».

⁴⁶⁴ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 112.

⁴⁶⁵ D'où la disparition des guillemets.

⁴⁶⁶ Dupin, Jacques, *Le Corps clairvoyant, 1963-1982, op. cit., Une apparence de soupirail*, p. 391.

⁴⁶⁷ Pierre Voélin, *Sur la mort brève suivi de La Nuit osseuse*. Albeuve : Castella, 1984.

⁴⁶⁸ *Un Cahier de nuages, op.cit.*, p. 15.

moments difficile de se défaire.⁴⁶⁹». Indéniablement le retour de la même citation de Jacques Dupin dans *Battre le briquet*, c'est-à-dire vingt ans après le *Cahier*, témoigne de cet ample compagnonnage résonnant initié par les mots de l'autre. Commentant le passage cité et cette fois repris dans son intégralité⁴⁷⁰, le poète neuchâtelois accuse sa propre propension à s'abandonner lui aussi à « l'instable », au « lointain ». Pierre Chappuis évoque l'effet suscité par le pronom personnel « nous » figurant dans la phrase précédant la citation du *Cahier*, « *Les nuages traversant la chambre au-delà des cimes qui nous retiennent.* ». Le pronom génère un tiraillement entre projection de soi dans les mots de l'autre et lecture distanciée : « *La chambre [...] mienne – mais le nous ? [...]* ». Cette notation permet de comprendre la raison de l'amputation de la citation dans le *Cahier* : c'est parce que le pronom de la première personne du pluriel contrariait une pleine appropriation des mots de Jacques Dupin que la phrase liminaire avait été oblitérée.

Dans les mots des autres, la voix du locuteur tend à s'effacer, comme s'il n'était effectivement plus question que de poésie, de circulation de « matière-émotion », pour reprendre le concept de M. Collot⁴⁷¹ :

« *Brume parfumée, chignon de nuage mouillé* », dit un vers de Tu-Fu. Mais, « nuages d'aurore en satin rose, nuages du soir en brocart rouge, nuages de toutes les heures » changeant de nom autant que de couleur et de forme, le nuage chinois et d'une rare variété dans les termes.⁴⁷²

L'attachement au vers de Tu-Fu est, plus que lyrisme sympathique, un hommage rendu à une culture et à une langue qui empruntent à l'image pour dire la réalité des choses. L'enjeu est distinct dans le ruban suivant, bien que la citation exclut apparemment la voix du locuteur chappuisien. Grâce à un effet de mise en abyme, le retrait du locuteur implique une entrée en résonance, trait essentiel du lyrisme sympathique :

Dans les mêmes *Heures oisives* d'Urabe Kenko : « Un ermite, dont le nom m'échappe, a dit : *Rien ne m'attache plus à ce monde. Seule m'affecte pourtant la beauté fugitive des saisons dans le ciel. Sentiment qui gagne ma sympathie.* ».⁴⁷³

⁴⁶⁹ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit, p. 69.

⁴⁷⁰ Mais dans *Battre le briquet* (op. cit., p. 92), Pierre Chappuis cite l'intégralité de l'unité textuelle : « *Les nuages traversant la chambre au-delà des cimes qui nous retiennent. La chambre abandonnée aux nuages... les nuages laissés à la mer...* ».

⁴⁷¹ Collot, Michel, *La matière-émotion*, op. cit.

⁴⁷² *Un Cahier de nuages*, op.cit, p. 14. Tu-Fu est un poète chinois (712–770) de la célèbre dynastie des Tang ; quant à la seconde citation, elle est peut-être empruntée à l'ouvrage de Michelle Loi, *Roseaux sur le mur : les poètes occidentalistes chinois, 1919-1949*, op. cit., p. 234 : « Mais le nuage chinois peut avoir bien d'autres formes et toutes les nuances. *Nuages d'aurore en satin rose*, etc. ».

⁴⁷³ *Un Cahier de nuages*, op.cit, p. 14. (Une traduction du livre est publiée sous le titre *Les heures oisives (Tsureszure-gusa)* par Urabe Kenkô. Traduction et commentaires de Charles Grosbois et Tomiko Yoshida. Suivi de *Notes de ma cabane de moine (Hôjô-ki)* par Kamo no Chômei traduction du R.P. Sauveur Candau. Paris : Gallimard UNESCO, Collection Connaissance de l'Orient série japonaise, 1987).

Dans l'acquiescement final exprimé par Urabe Kenkô, il faut aussi entendre la voix du poète neuchâtelois, et ce d'autant plus que la concision phrastique est tout à fait représentative du ton adopté par l'auteur dans les notes des essais, mais à cette différence près que, si le poète et son locuteur partagent avec l'ermite le goût des nuages, le retrait méditatif hors du monde n'est pas de même nature. Les mots de l'autre, des autres, sont un miroir sans autre nom que poésie : le locuteur s'y reflète, s'y figure, toujours en jouisseur des choses et des sons, quelles que soient la voix ou la langue impliquées. Rappelons⁴⁷⁴ que le poète s'ingénie aussi à rapprocher les mots anglais et français pour glisser d'une chose à l'autre. L'auteur rapporte tant de mots, tant de voix vantant les nuages qu'il paraît bien improbable que le destinataire ne se sente pas plus particulièrement investi par certains d'entre eux, par quelques-unes d'entre elles. Dans cette circulation citationnelle, le poète cherche à emporter son lecteur dans le même courant que celui qui le porte lui-même d'une référence à l'autre.

Enfin, la voix de l'autre répond comme en écho aux préoccupations, aux interrogations du locuteur-poète, ou inversement, la voix de l'auteur prolonge des questionnements poétiques irrésolus :

Claudiquant (le sol se dérobe) entre *vers* et *prose*, rebelle au raidissement de toute forme (peut être illusoirement : "Si c'est informe, il donne de l'informe"), sautant d'un pied sur l'autre (c'est, autant que boiter, sautiller à l'instar du collégien faisant l'école buissonnières, le nez en l'air), ne plus savoir à quel saint me vouer.⁴⁷⁵

Le caractère péremptoire de la déclaration rimbaldienne dans la lettre à Paul Demeny (du 15 mai 1871) entre en tension avec le ton humoristique du locuteur chappuisien. Mais, dans le même temps, en se présentant comme un écolier fugueur, gardant le « nez en l'air », le poète neuchâtelois renvoie à la jeune figure rimbaldienne de « *Ma Bohème* ». De fait, « On n'est pas sérieux, quand on a dix-sept ans », dirait l'autre⁴⁷⁶. Néanmoins, s'il y a sympathie, elle est ici d'ordre poétique et la voix rimbaldienne énonce une question majeure, qui s'écrit en empruntant les mêmes mots dans *Le Biais des mots*⁴⁷⁷ (dix ans après le *Cahier*), ou encore dans *Battre le briquet*⁴⁷⁸ (vingt ans après). Au corps à corps avec la matière poétique, Pierre Chappuis fait l'expérience des mêmes difficultés irréductibles rencontrées par d'autres auteurs. La reprise de la formule rimbaldienne ne résout pas le problème de la gageure de l'informe, mais elle permet au locuteur-poète du *Cahier* d'entrevoir (ou de confirmer) une orientation propre : la nécessité de renouveler, de brouiller les allures poétiques.

⁴⁷⁴ Référence aux analyses menées dans le passage *Une matière poétique qui (se) travaille*, cf. pages 695-696.

⁴⁷⁵ *Un Cahier de nuages*, op.cit., p. 43.

⁴⁷⁶ Vers liminaire de « *Roman* », dans les *Poésies*.

⁴⁷⁷ *Le Biais des mots*, op.cit., « *Donner de l'informe* », pp. 80-81.

⁴⁷⁸ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., p. 74.

En pratiquant la citation, le locuteur semble se placer en retrait mais, ce faisant, il se situe au centre, au cœur du déploiement de perspectives poétiques multiples. Les citations sont autant d'adresses à l'autre, le pair, l'auteur, mais aussi au lecteur, autant de gestes de salut, de mises en débat ou d'acquiescements. Foyers de renvois et de miroitements multiples, les pratiques citationnelles disent que « toute œuvre est l'œuvre de bien d'autres choses qu'un auteur⁴⁷⁹ » (Valéry). En se renouvelant dans l'œuvre chappuisienne où ils circulent et se côtoient diversement, les mots des autres conduisent une énergie « lyrique » dont le poète espère qu'elle emportera à son tour le lecteur.

1.4.2. Les pratiques citationnelles dans les notes et dans les essais

En plus des articles critiques qui, en eux-mêmes, manifestent l'intérêt du poète pour ses pairs (ses contemporains, ou les poètes des générations précédentes) et qui constituent, à tout le moins, une manière d'implication à distance (si ce n'est d'échange), les quatre recueils publiés par Pierre Chappuis, *La Preuve par le vide* en 1992, *Le Biais des mots* en 1999, *La Rumeur de toutes choses* en 2007 et *Battre le briquet* précédé de *Ligatures* en 2018, témoignent de l'importance que prennent les œuvres des autres pour envisager l'écriture, pour « marquer un itinéraire⁴⁸⁰ ». Mais il ne s'agit pas uniquement de cela, la volonté d'« [e]nter en résonance » implique également celle d'appréhender les « tendances, les courants qui circulent entre les êtres », qui les « agitent », les « émeuvent » et qui « ne font que [les] traverser, sans [leur] appartenir. »⁴⁸¹. Ambivalente, cette nécessité recouvre à la fois un désir d'échange, de compréhension ainsi que le « besoin de [se] trouver une identité », aussi gratuite et instable soit-elle. Au fond, ce sont ces tensions qui nourrissent toutes les pratiques citationnelles des essais, si diverses puissent-elles paraître de prime abord.

Dans les différents recueils de notes, souvent brèves, les usages de la citation sont globalement comparables⁴⁸². Mais la partie « *Battre le briquet*⁴⁸³ » fait exception : elle est composée de dix-huit chapitres d'essais qui sont datés, sans pour autant être organisés selon un ordre chronologique. Le plus ancien remonte à 1995⁴⁸⁴, les plus récents à 2016. Comme les

⁴⁷⁹ Valéry, Paul, *Œuvres. Tome II, op. cit.*, p. 629.

⁴⁸⁰ *Le Biais des mots, op.cit*, Texte liminaire [p. 5].

⁴⁸¹ *Le Biais des mots, op.cit*, p. 37.

⁴⁸² Dans *Le Biais des mots*, des dédicaces de chapitres et des épigraphes de parties ou de chapitres s'ajoutent aux citations intervenant dans le texte. Les épigraphes annoncent le principe poétique dont il va être question, les dédicaces énoncent un remerciement ou bien fonctionnent plutôt à la manière d'un salut. Ces pratiques ne nous permettant pas d'approfondir les analyses menées au début de ce chapitre, nous ne ferons que les signaler.

⁴⁸³ Nous employons les guillemets pour mettre en évidence le fait que les notes relativement brèves de *Ligatures* qui, dans le même livre, précèdent *Battre le briquet*, ne sont pas concernées par les remarques suivantes.

⁴⁸⁴ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit*, « II D'une lettre (1995) », pp. 101-103.

proses poétiques de *Muettes émergences* (2011), ces chapitres se caractérisent par une textualité qui se déploie avec une certaine ampleur (entre deux et dix pages, alors que les notes dépassent rarement la page) et qui est travaillée par des phénomènes de ricochets de pensée. Ceux-ci s'articulent aux décrochages énonciatifs ou discursifs ménagés par les citations. Pour cette raison, le second temps de l'analyse sera consacré aux spécificités propres à « *Battre le briquet* ».

Dans les notes brèves et dans les essais, la problématique de la part de l'autre ouvre diverses perspectives interprétatives et rend peu fructueuse une entrée typologique fondée sur les modes d'insertions des citations. Celles-ci peuvent être introduites entre parenthèses, ou bien détachées du corps textuel ; elles interviennent très souvent en début ou en fin de note ou d'essai. Il est plus judicieux d'entrer dans les œuvres en distinguant préalablement les enjeux et les effets des pratiques citationnelles : réfléchir sur la poésie, fonder une orientation subjective dans l'existence, ou goûter le plaisir de la critique. Prenons l'exemple de cette occurrence⁴⁸⁵ de *Battre le briquet*. Le passage correspond au projet Résidences virtuelles qui, entre novembre 2015 et février 2016, consistait à faire entrer les lecteurs dans l'atelier du poète⁴⁸⁶ :

[...] Je retrouve /.../ la pensée, mais tue, mise en sa place qui est celle du silence, je trouve le verbalisme remplacé par l'objet nommé, je trouve l'apparence de l'exaltation lyrique ou du désordre rimbaldien amené par la composition » (Max Jacob, *Présentation de Pierre Reverdy* à « *Lyre & Palette* », décembre 1916).

À un siècle d'écart, salut !

Le signe de connivence du « salut ! » prétend démentir la mort pour s'adresser, par-dessus l'épaule du lecteur, à un Max Jacob reconnaissant les qualités du lyrisme reverdyen. Reste, pour le lecteur, à comprendre l'enthousiasme de cet accord. Le contentement du poète tiendrait à la reconnaissance des enjeux de la poétique reverdyenne, mais ceux-ci ont été, maintes fois depuis, établis par la critique universitaire. Partant, une lecture oblique semble requise : les appréciations de Max Jacob conviennent à ce que vise Pierre Chappuis lui-même. L'estime dont bénéficie l'un (P. Reverdy, aux yeux de Max Jacob) fonctionne-t-elle comme un encouragement pour l'autre (P. Chappuis) ? Ou mieux encore, la synthétique formule de M. Jacob ne vient-elle pas, par effet de miroitement, clarifier à l'adresse du lecteur chappuisien les principes reverdyens que le poète neuchâtelois a fait siens ? L'allure même du salut n'est en elle-même une entrée analytique que parce qu'elle recouvre d'autres enjeux.

Poursuivons donc l'analyse des pratiques citationnelles, en commençant par étudier comment la parole de l'autre est convoquée pour étayer des réflexions d'ordre poétique. Dans

⁴⁸⁵ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit, pp. 88-89.

⁴⁸⁶ Pierre Chappuis en rappelle le cadre, page 63 (*Battre le briquet précédé de Ligatures*. *Ibidem*).

certaines essais, la citation, en position liminaire, intéresse un parti pris. L'essai intitulé « *Vide* » en est un exemple représentatif et qui apparaît d'emblée crucial car son titre fait écho à celui du recueil :

"Il y a la question et, au bout, le désespoir d'une réponse refusée" (Jabès). Sans l'escamoter, sans rien perdre d'une attention et d'une gravité toujours active, travailler, même dans les moindres circonstances, à se délivrer d'un tel désarroi.⁴⁸⁷

Non introduites par la voix de l'auteur neuchâtelois, l'assertion et la pensée de Jabès prennent un caractère implacable. Aussi, par contraste, les réflexions du poète paraissent-elles relever d'un aboutissement réflexif nuancé, d'une compréhension et d'une sympathie d'autant plus profondes qu'elles ont induit et justifié le parti pris de l'allégement poétique. De manière générale, l'auteur aborde, en toute sympathie, la pensée ou la pratique de l'autre. Par exemple, l'essai « *Matière en mouvement*⁴⁸⁸ » est initié par une citation d'A. Frénaud (*Derrière le village*, en date du mars 1939) puis par son analyse. La reconnaissance du talent et des enjeux de la poétique d'A. Frénaud, bâtissant son poème sur l'attention portée aux « manifestations quotidiennes les plus simples », indique le désir de s'inscrire dans ce lointain sillage, en considérant préalablement comment une telle perspective poétique pourrait être mise en œuvre. Pourtant, l'essayiste semble s'écarter de ces possibilités pour évoquer l'approche poétique de l'espace (et du vide entre les choses), avant d'aborder les jeux de la mémoire et de l'oubli. En somme, la progression de l'essai exhibe la labilité du compagnonnage entre P. Chappuis et A. Frénaud : le cheminement de l'un et de l'autre se sépare, suscitant l'inflexion du propos. De manière analogue à la labilité de la relation à l'étendue, le rapport à l'autre est présenté comme « *Matière en mouvement* ». De fait, la double question poétique de la tension entre l'unité textuelle et le libre déploiement des notations, et de la poéticité de l'évocation des choses simples, trouve un prolongement dans la suite du recueil avec la note « *Événement*⁴⁸⁹ », mais grâce à d'autres compagnons de route que sont J. Follain et C. Hubin, le premier travaillant sur les « moindres choses », le second, sur les événements intérieurs. Parallèlement, une citation nue (entendons par là que l'auteur ne l'accompagne d'aucun mot) peut retentir à la manière d'un éclair, d'un salut énigmatique, comme dans l'essai intitulé « *Novalis*⁴⁹⁰ ». Mais elle peut aussi manifester un accord total lorsque la sympathie entre les

⁴⁸⁷ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 96.

⁴⁸⁸ *La Rumeur de toutes choses*. Paris : José Corti, 1992, p. 78.

⁴⁸⁹ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 118. La question de l'insignifiant est d'abord abordée sous l'angle du rapport aux choses du quotidien, par le biais d'une citation extraite du recueil de Jean Follain, *D'après tout, poèmes* (Paris : Gallimard, 1967, p. 52), puis à l'aune de l'événement, par le biais du recueil de Christian Hubin, *Ce qui est*. Paris : José Corti, 1995.

⁴⁹⁰ La citation est présente dans *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « *Novalis* », p. 78 : « ... *Quelle distance entre la sérénité de cette certitude et les incertitudes angoissées, la crainte aveugle de la superstition ! De même la*

auteurs est plus transparente, ou lorsque les pronoms personnels de la première personne permettent au poète-lecteur* de répercuter le propos à l'adresse de son propre allocataire. Ainsi dans la note « *Vital*⁴⁹¹ » où la référence à Proust pose l'enthousiasme de l'inspiration comme seul signe de la valeur de l'œuvre. L'essai infléchit la pratique citationnelle, en particulier quand l'auteur ne discute pas le propos rapporté : la pensée de l'autre est traversée, ou traverse sans réserve celle de l'auteur, qui parfois s'autorise par la suite à l'étoffer, à la nuancer, réévaluant et réajustant implicitement les liens qui le font entrer en dialogue avec tel ou tel auteur. Par contraste, dans certains essais, la citation permet de maintenir ouverte une voie qui, pratiquement, demeure difficile pour l'auteur. Ainsi, dans « *Champ libre*⁴⁹² » : Pierre Chappuis fait état de tensions contradictoires, entre le désir que la poésie le « guéri[sse] » de lui-même, et le vœu de s'ouvrir à une profondeur « intime » de lui-même, entre la difficulté à effacer la « première personne » et une propension à « *parler de soi*⁴⁹³ », même indirectement. Finalement, il fait entendre le maître-mot d'un poète chinois du XII^e siècle : la poésie doit être "*précise quant aux choses, et réticente quant aux sentiments*". Au terme de l'essai, la citation coïncide fréquemment avec un ralliement à l'approche de l'un, plutôt que de l'autre⁴⁹⁴, mais elle peut tout aussi bien initier un pas de côté, une inflexion dans l'allure textuelle, le poète procédant alors à la manière de Montaigne. Précisément, dans le premier paragraphe du bref essai intitulé « *Discontinuité*⁴⁹⁵ », l'auteur revient sur l'articulation entre les phénomènes de discontinuité textuelle et la nécessité d'engager un « mouvement » d'ensemble, que ce dernier soit latent ou manifeste. Puis, en une phrase détachée, il fait *in fine* entendre la voix de l'humaniste : « C'est "*l'indiligent lecteur*", dit Montaigne, qui se perd. ». L'échange à distance avec Montaigne ne se réduit pas à la citation finale : pour être oblitérée, l'idée d'une « marquerie mal jointe⁴⁹⁶ » n'en est pas moins bel et bien présente. Au creux de la voix montaignienne résonne, soudainement, l'inquiétude de l'auteur, quant à savoir si le lecteur

fraîche et vivifiante chaleur d'une âme poétique est-elle tout le contraire de la furieuse fièvre d'un cœur malade... ». L'essayiste cite les propos de Klingsohr, le maître de poésie du héros Henri d'Offerdingen (dans le récit éponyme). Ces mêmes propos reviennent dans *Le Lyrisme de la réalité*, *op.cit.*, p. 46. Cette fois, le poète les commente : la citation de Novalis est comprise comme une incitation à éviter les « débordements. ».

⁴⁹¹ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 113 : « Proust : "...L'être mystérieux que nous sommes, ai avait ce don de donner à tout une certaine forme qui n'appartient qu'à nous, nous le gardons sans doute [...]" ». Nous proposons la référence suivante : Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*. Édition de Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, « *Le déclin de l'inspiration* », pp. 346-347).

⁴⁹² *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 19.

⁴⁹³ Titre de la note précédente, *La Rumeur de toutes choses*. *Ibidem*, p. 19.

⁴⁹⁴ Dans « *La proie pour l'ombre* » (*Ibidem*, p. 102), Pierre Chappuis se rallie finalement à l'approche stendhalienne plutôt qu'à celle de Jean-Pierre Burgart (également cité).

⁴⁹⁵ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 47.

⁴⁹⁶ Montaigne, Michel de, *Les Essais, Suivi de Vingt neuf sonnets d'Estienne de La Boétie, de Notes de lecture et de Sentences peintes*. Édition de Jean Balsamo, Catherine Magnien-Simonin et Michel Magnien. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007, *Les Essais*, III, IX, « *De la Vanité* », p. 1008.

acceptera son travail sur l'élasticité textuelle. Mais, dans le même temps, le propos de Montaigne apporte une réponse aux doutes naissants, ou latents chez le poète. Plus loin dans le livre, c'est à partir du commentaire d'un vers baudelairien (« *Je n'ai pas oublié, voisine de la ville* ») que la réflexion sur la discontinuité se prolonge et se focalise sur les effets créés par les « *Inversions*⁴⁹⁷ ». Pour autant, les exemples précédemment convoqués ne doivent pas laisser penser que la référence à l'autre est uniquement de l'ordre du rapprochement poétique.

En effet, dans la note « *En Sortir indemne*⁴⁹⁸ », la manière est bien différente. La lecture de l'ouvrage *Atatao* de Caroline Sagot Duvauroux⁴⁹⁹ amène le poète à rendre hommage aux qualités lyriques (selon la définition reverdyenne de l'effet, du choc⁵⁰⁰) du recueil de l'autrice. Or, en privilégiant « l'outrance », celle-ci a réalisé des choix antithétiques à ceux du poète neuchâtelois. L'ultime phrase de l'essai, détachée par un ponctème blanc, « *Affaire d'équilibre, toujours à rétablir.* », laisse penser que la poétesse a tout au moins suscité le désir d'autres arrangements poétiques. Conformément aux caractéristiques de l'essai, Pierre Chappuis se rapporte volontiers aux paroles de ou des autres pour investir des contradictions dont il ne s'exempte pas. Par exemple, dans l'essai intitulé « *Madame Bovary*⁵⁰¹ », il surprend Flaubert en flagrant délit de discordance :

Dénonciation de l'inauthenticité des sentiments. Mais Flaubert n'a rien à lui opposer. Pour son propre compte : "*Chacun de nous a dans le cœur une chambre royale ; je l'ai murée, mais elle n'est pas détruite*".

L'auteur neuchâtelois ne se réfère pas seulement au roman, et au contre-exemple, certes peu glorieux, de l'authenticité de l'amour de Charles : il se rapporte à la *Lettre* que Flaubert envoie à Amélie Bosquet en novembre 1859⁵⁰². S'impliquant dans les tensions propres au romancier, le poète interroge le point d'appui du lyrisme : que reste-t-il du lyrisme si les sentiments éprouvés par un auteur ne lui appartiennent pas en propre, s'il ne peut être sûr de l'authenticité de ce qu'il éprouve ? Autrement, c'est en confrontant les points de vue

⁴⁹⁷ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « *Inversions* », p. 126. La citation est empruntée au poème LXX de la section « *Spleen et Idéal* » du recueil *Les Fleurs du Mal*. Elle initie l'essai.

⁴⁹⁸ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, pp. 103-104.

⁴⁹⁹ Sagot Duvauroux, Caroline, *Atatao*. Paris : José Corti, 2003.

⁵⁰⁰ À la fin de la note, Pierre Chappuis donne la parole à Reverdy (« *Cette émotion appelée poésie* », Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome II, op. cit.*, pp. 1282-1294).

⁵⁰¹ *La Preuve par le vide, op.cit.*, p. 63. La typographie correspond à celle choisie par Pierre Chappuis.

⁵⁰² La lettre manuscrite de Flaubert est visible sur le site du Centre Flaubert (du CÉRÉdI, Centre d'études et de recherche Éditer-Interpréter, de l'Université de Rouen. Disponible à l'adresse suivante : <https://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php?corpus=correspondance&id=10382>

qu'il s'immerge volontiers dans la perplexité. Ainsi, la note « *Trait d'union*⁵⁰³ » s'ouvre sur une citation du *Journal* de Delacroix, à la date du 25 janvier 1857⁵⁰⁴ :

Delacroix note que, en y prêtant attention, "nous remarquons entre les objets qui s'offrent à notre regard une sorte de liaison produite par l'atmosphère qui les enveloppe et par les reflets de toutes sortes qui font en quelque sorte participer chaque objet à une sorte d'harmonie générale."

Et, le poète remarque avec curiosité le propos du peintre qui, par ailleurs « n'avait cure d'espaces nus ». C'est donc en abordant à rebours les préoccupations de l'artiste romantique que le poète suggère ses propres perspectives : faire sentir la distance entre les choses, précisément en travaillant sur ce que nous avons désigné en première partie comme relevant de l'aura. Mais citant finalement une lettre de Giacometti à Matisse⁵⁰⁵, Pierre Chappuis laisse béante la question de savoir si la distance entre les choses doit engager une impression de plénitude, ou bien d'« abîme ».

Dans les notes et les essais, la part de l'autre est encore pour l'auteur une manière d'explorer certaines orientations subjectives : il est question de montrer comment les mots de l'autre permettent de se « réapproprier⁵⁰⁶ » un rapport à soi (M. Macé). Une très courte citation peut, de manière synthétique, refigurer une sensation plus longuement décrite, comme dans « *Espace et mouvement*⁵⁰⁷ ». Dans le premier paragraphe, l'auteur évoque le va-et-vient des mouettes qui donne l'impression d'être emporté dans le glissement de l'étendue : « On ne peut qu'être entraîné dans le mouvement. », conclut-il, avant de citer un propos dont la source, indéterminée, portant sur Claude Lorrain (1600-1682) : "*Élasticité de l'espace*". Le glissement du pronom indéfini (« on ») à l'anonymat d'une parole bien sentie crée un effet de dialogisme, comme si quelqu'un répondait obliquement à l'auteur, portait la sensation à sa plus haute intensité (la concision de la formule en est cause), et ce, sur un plan autrement moins subjectif : l'expression ouvre un espace de partage entre le plasticien, son commentateur, Pierre Chappuis lui-même, et son destinataire. En revanche, un emprunt plus ample peut être privilégié pour prolonger un point de vue qui s'est précisé au cours des ans :

⁵⁰³ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit, p. 16.

⁵⁰⁴ Delacroix, Eugène, *Journal*. Tome 3. Texte établi par P. Flat, R. Piot. Nivelles : Plon, 1893, « *Liaison* », p. 238.

⁵⁰⁵ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit, p. 16 : « *Abîme pour Giacometti* : "...Ce n'est plus que comme des grains qui bougent sur un vide noir et profond, la distance entre une aile du nez et l'autre est comme le Sahara, pas de limite, tout échappe..." ». La citation provient d'une lettre à P. Matisse datée de 1943, et qui est reprise dans Giacometti, Alberto, *Écrits*. Paris : Herman, 1997, p. 39.

⁵⁰⁶ Macé, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, op. cit., p. 18.

⁵⁰⁷ *La Preuve par le vide*, op.cit, p. 127.

Que notre passé – avais-je raison de le noter ? –, indépendamment de toute trace, de tout témoignage venant de nous, demeure inscrit dans les lieux eux-mêmes, certes non. Monde étranger à notre histoire. Tout autre, la reconnaissance de liens en quelque sorte physiques que nous pouvons avoir avec lui, soit d'une appartenance commune, implicite anonyme. Terre alors ou paysage (même exigu, « *ce coin de terre* ») plutôt que lieu : « *Jamais autant qu'après cette longue absence, je n'avais senti que ce coin de terre s'achevait et s'accomplissait en lui avec une sorte de génie tâtonnant d'aveugle, qu'il appartenait non plus comme un serf à sa glèbe, mais, plus purement et plus intimement, comme un élément du paysage* » (Julien Gracq, *Le rivage des Syrtes*).⁵⁰⁸

En substance, les mots de J. Gracq viennent répliquer, à leur manière, à une intuition qui semble insoutenable, à savoir que les lieux conservent la mémoire des hommes qui les occupent. Ce qui nous requiert, c'est le léger décalage entre les deux voix : si le poète neuchâtelois cherche à penser une marque de l'homme sur l'étendue et réciproquement, Julien Gracq pose l'homme comme le premier témoin du dessein d'enracinement de tout « coin de terre » dans les lieux. La voix de l'autre engage donc un prolongement et une inflexion, une perspective complémentaire et adjacente à explorer : la citation laisse poindre la promesse d'autres résonances entre l'étendue et le poète. Par contraste une citation nue, telle la suivante, « *des deux côtés du chemin / respirent – en moi – les terres labourées* (Pierre Voélin, *Des voix dans l'autre langue*⁵⁰⁹) »⁵¹⁰, se présente comme un moment de communion entre deux auteurs, par ailleurs proches. Enfin, l'essayiste peut aussi se figurer investi par les mots des autres, ses propres sensations sont comme travaillées par ces mots qui, immanquablement, creusent l'instant vécu, pour l'emporter de manière inattendue vers le bonheur ou le malheur. Ainsi dans « *Le parfum de l'été*⁵¹¹ », le poète embrasse « toutes choses », se trouvant « délicieusement » emportées par la « fraîcheur » quand surgit « le mot que Mazarin aurait prononcé sur son lit de mort – "dire qu'il fait quitter tout cela !" – ». Cette formule, précise le poète, vient « durement donner la réplique à Proust » en rabattant la littérature sur le réel :

"Peut-être est-ce le néant qui est le vrai et tout notre rêve est-il inexistant, mais alors nous sentons qu'il faudra que ces phrases musicales, ces notions qui existent par rapport à lui, ne soient rien non plus. Nous périrons, mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elle a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable."⁵¹²

Par ailleurs, Pierre Chappuis s'attache à montrer combien la réminiscence des mots de l'autre peut éclairer l'existence, de manière inopinée et délibérée tout à la fois. En l'occurrence, dans « *Pacte renouvelé*⁵¹³ », ce sont les mots de René Char qui sourdent du sommeil de l'auteur comme « pour l'accueillir au saut du lit par un salut amical et [lui]

⁵⁰⁸ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit, p. 37.

⁵⁰⁹ La référence est la suivante : Voélin, *Des voix dans l'autre langue*. Chêne-Bourg : La Dogana, p. 17.

⁵¹⁰ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit, p. 85.

⁵¹¹ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit, pp. 155-156.

⁵¹² Pierre Chappuis renvoie à « Un amour de Swann » dans Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*. Tome I. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris : Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, 1989, *Du côté de chez Swann*, pp. 344-345.

⁵¹³ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit, pp. 94-95.

annoncer un jour faste » : "*Ces légers mots immortels jamais endeuillés*⁵¹⁴". Mais, le surgissement, l'embrassement poétique engageant en retour l'essayiste, à « retrouver le brasier lointain », à remonter à la source du poème de Char. L'astérisque qui sépare en deux parties de la note exhibe, comme en un récit, une ellipse temporelle correspondant au temps nécessaire pour retrouver le poème de référence. Deux points sont ainsi soulignés : premièrement, le rapport aux mots de l'autre rythme de façon discontinue l'existence ; secondement, la citation a ouvert une perspective que Pierre Chappuis ne veut, ou ne peut, refermer. Le rapprochement avec Char se déploie et s'approfondit parce que l'auteur neuchâtelois entrevoit un même sens entre le travail de sa mémoire qui a déformé le titre de Char (oblitérant le titre réel, « *Nous tombons* » par une tournure antithétique, *Nous montons*) et la tournure d'esprit de René Char lui-même lorsqu'il a composé ce vers : "*Ô mon avalanche à rebours !*". Ce sens est celui d'une entrée en résonance, d'un écho : ce qu'a vécu le poète romand, et ce qu'il exige de la poésie en général, ont pour fondement commun un renversement favorable. La réminiscence littéraire est donc présentée comme le signe d'une connivence profonde, latente et mystérieuse entre deux poètes. Enfin, la voix de l'autre est d'autant plus précieuse qu'elle conduit vers la réjouissance⁵¹⁵, comme le présuppose l'exigence poétique du renversement favorable. Prenons pour exemple la note intitulée « *Plénitude*⁵¹⁶ ». Alors que l'auteur semble liminairement polarisé par le regret de la plénitude enfantine, la pensée éluardienne de l'imagination infléchit son propos, offrant une échappatoire, dans le cours textuel et aussi dans celui de l'existence, si bien qu'à la fin, l'essayiste laisse résonner la claire assurance des mots de P. Éluard : "*C'est de ce sommeil vivant que le jour naît et meurt à chaque instant*⁵¹⁷".

Dans les notes et les essais, la part faite à l'autre témoigne encore de la gratitude de Pierre Chappuis qui souligne le plaisir suscité par la lecture d'une œuvre. La citation s'affranchit d'un prolongement réflexif immédiat. Dans « *Cahots et ruptures* », l'auteur reprend plusieurs passages du recueil *Si je t'oublie, la terre*⁵¹⁸, devenant passeur de la poésie de Jean-Claude Schneider⁵¹⁹, dont l'œuvre poétique est marquée par l'attachement aux lieux,

⁵¹⁴ Char, René, *Œuvres complètes, op. cit., Au-dessus du vent*, « *Nous tombons* », p. 404.

⁵¹⁵ Le phénomène étant plus évident encore dans *Muettes émergences*, nous ne ferons ici que l'effleurer, mais pour y revenir plus longuement, cf. *infra*, p. 961 *sqq.*

⁵¹⁶ *La Preuve par le vide, op.cit.*, pp. 38-39.

⁵¹⁷ Éluard, Paul, *La Vie immédiate* suivi de *La Rose publique* et de *Les yeux fertiles*. Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, n°18, 1976, « *L'évidence poétique* », p. 11.

⁵¹⁸ Schneider, Jean-Claude, *Si je t'oublie, la terre*. Bruxelles : La Lettre volée, 2005.

⁵¹⁹ Né en 1936, Jean-Claude Schneider est poète et aussi traducteur de poésie allemande (Kleist, Hölderlin, Hofmannsthal, Trakl, Walser) et russe (Mandelstam). Pierre Chappuis suit le travail de J.-C. Schneider et, dès 1987, il rend compte de certaines de ses œuvres dans l'article « *L'énergie de vivre* » (dans *Tracés d'incertitude, op.cit.*, pp. 231-235). Les deux auteurs se connaissent, s'apprécient. Ils ont collaboré à diverses revues (dont

par le travail sur l'autre et le même ou encore par la discontinuation textuelle. Chaque citation est suivie d'une indication sur les émotions suscitées par la lecture des vers concernés, si bien que les propos, élogieux, dépassent le cadre de l'hommage :

[...] D'où soubresauts, impatience, impétuosité inscrits dans la langue elle-même. Lecteur, j'en comprends, j'en subis la pression, embrasse cahots et ruptures, exposé à des "rafales de vide" (vide en moi se creusant), mais aussi (défi ?) entraîné par une avidité, une rage de vivre que le poème ("vivier de poème mais ce n'est pas / la vie pas / vivace") ne peut qu'éveiller sans l'assouvir.

Les insertions parenthétiques sont autant de chambre d'échos faisant retentir alternativement les émotions du lecteur chappuisien et la voix de J.-C. Schneider, elles figurent, textuellement, les inflexions que le poème fait naître au cours de la lecture. À cela s'ajoute la circulation des mots, entre les citations et les commentaires de l'essayiste : le « vide » fait le lien entre les mots de l'un et la résonance ouverte en l'autre, et il glisse, de manière paronymique, insufflant toutes manières de vitalités (« avidité », « vivre », « vivier », « vivace ») pour démarquer les frontières entre la poésie et la vie.

Spécificités des pratiques citationnelles dans « Battre le briquet »

Sur la quatrième de couverture de l'ouvrage *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, Pierre Chappuis signale que les « notes et réflexions » proposées sont « à lire dans la foulée tant de *Le Biais des mots* (1999) que de *La rumeur des choses* (2007 [...]) », excluant de fait *La Preuve par le vide* (1992). L'auteur renie-t-il ce premier livre, ou bien voudrait-il par là accuser des inflexions majeures ? Si comme nous l'avons évoqué, certaines inflexions existent, elles ne sont pas de nature à justifier une telle exclusion. Par ailleurs, l'étude précédente ne fait pas ressortir un travail nettement distinct en ce qui concerne les citations. Précisons d'emblée que le développement suivant vise, non pas à nier un évident prolongement entre les réflexions abordées dans tel livre et reprises dans tel autre⁵²⁰, mais à pointer les spécificités textuelles de « *Battre le briquet* » se déployant, non pas en essais brefs, mais en chapitres numérotés comme tels. Par leur ampleur, ces textes s'apparentent aux proses de *Muettes émergences*, à la différence, toutefois essentielle, que la réflexion poétique prédomine dans « *Battre le briquet* ». Le déploiement de ces textes autorise une dynamique plus nettement fondée sur une succession d'écartés logico-discursifs, souvent combinés avec le recours aux ponctèmes blancs, avec les astérisques et, parfois, avec la structuration en parties. Les citations participent, comme dans les autres livres, d'une mise en débat de la pensée

Rehauts, n° 24, automne-hiver 2009 ; *L'Étrangère* n° 3, n° 4/5, n° 14/15) ; ils ont en commun le goût pour l'œuvre d'André du Bouchet, ou encore le goût pour la peinture.

⁵²⁰ Ce que suggère d'ailleurs l'épigraphe liminaire du livre, empruntée à l'autrice Claude Douguin, « Et si la vie n'était qu'un motif sans cesse repris, développé, enrichi ? » (*Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*).

chappuisienne, à la manière montaignienne d'une « marqueterie mal jointe⁵²¹ » : nous reprenons cette perspective pour étayer l'analyse.

Dans les recueils *La Preuve par le vide*, *Le Biais des mots*, *La Rumeur des choses* et *Battre le briquet*, la pratique citationnelle renvoie notamment à une certaine conception de l'émotion lyrique, éclairée dans ce passage sur lequel il nous faut revenir :

"Je ne porte sur moi que les forêts d'automne" (René Guy Cadou).⁵²²

Vers isolé lui aussi, vivant de sa vie propre, résidu d'un dépôt alluvionnaire ancien – pour ne pas l'appeler lyrisme – dont il est par moments difficile de se défaire.⁵²³

Autrement dit, les mots de l'autre sont chargés d'affects, car mêlés tout au long d'une vie d'autant d'appropriations que de projections dans l'existence, que de miroitements littéraires, et peut-être encore que de charges mémorielles anonymes⁵²⁴. Sans aucun doute, ce travail que, tout à la fois, les mots opèrent et dont ils se chargent, n'est pas distinct des ricochets de réflexions et de citations qui caractérisent le déploiement textuel des chapitres de « *Battre le briquet*⁵²⁵ ». En revanche, les répercussions qui animent le texte demeurent souvent latentes dans la mesure où le discours progresse, pour reprendre la formule montaignienne, « à sauts et gambades⁵²⁶ ». Le titre même explicite cette manière de « battre le briquet », c'est-à-dire de « s'y reprendre à plusieurs fois⁵²⁷ ». Afin de rendre compte des ricochets textuels impliqués par la pratique citationnelle, nous nous reportons au troisième chapitre qui est précisément intitulé « *Battre le briquet*⁵²⁸ » (2005). Il comprend trois unités textuelles intermédiaires définies par les astérisques ; chacune d'elles comporte un nombre variable de paragraphes qui sont distingués par un simple retour à la ligne, ou par un retour à la ligne et par un ponctème blanc. Mentionnée à la fin du texte, la date du 26 novembre est importante pour Pierre Chappuis qui a reçu ce jour là le Grand Prix C.-F. Ramuz⁵²⁹.

⁵²¹ Montaigne, Michel de, *Les Essais, Suivi de Vingt neuf sonnets d'Estienne de La Boétie, de Notes de lecture et de Sentences peintes*. Édition de Jean Balsamo, Catherine Magnien-Simonin et Michel Magnien. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007, *Les Essais*, III, IX, « *De la Vanité* », p. 1008.

⁵²² Pierre Chappuis cite le poème « *Cavalier seul* » dans *Hélène ou le règne du végétal* (Cadou, René-Guy, *Poésie la vie entière*. Œuvres poétiques complètes. Préface de Michel Manoll. Paris : Seghers, 2001, « Les visages de la solitude », p. 269).

⁵²³ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 69. La fin de ce passage a été abordée par rapport aux citations intégrées dans *Un cahier de nuages*, cf. *supra*, pp. 943-944.

⁵²⁴ *Ibidem*, p. 135 : les mots sont pour Pierre Chappuis « riches de tout un passé transmis par ceux qui nous ont précédé, dont nous sommes tributaires, dont nous bénéficions, même l'ignorant. ».

⁵²⁵ Dans *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, pp. 95-169.

⁵²⁶ Montaigne, Michel de, *Les Essais, Suivi de Vingt neuf sonnets d'Estienne de La Boétie, de Notes de lecture et de Sentences peintes*, *op.cit.*, *Les Essais*, III, VIII, « *De l'art de conférer* ».

⁵²⁷ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, [p. 95]. L'auteur revient sur ce point, sur la page intérieure du titre, ainsi que sur la quatrième de couverture du livre.

⁵²⁸ *Ibidem*, III *Battre le briquet*, p. 105-110.

⁵²⁹ Sylviane Dupuis prononce la *Laudatio du Grand Prix C. F. Ramuz* (*Bulletin de la Fondation C.F. Ramuz*. Pully, 2006, pp. 11-18).

La première unité textuelle définie par l'astérisque s'ouvre sur une réflexion concernant le « pari » que constitue tout « travail de création »⁵³⁰ avec, à l'appui, une citation de F. Ramuz notant dans son *Journal* que « depuis toujours [...] tout est toujours à recommencer »⁵³¹. Du premier au second paragraphe, le « doute » (la reprise du terme articule les deux paragraphes) est d'abord envisagé comme un aiguillon à la création ; puis il amène le poète à considérer que, quelle que soit la reconnaissance obtenue, l'auteur doit en lui-même estimer la « valeur », le « bien-fondé »⁵³² de son projet.

Dans les cinq paragraphes de la deuxième unité textuelle, les « doutes », « soupçon[s] » et « interrogations »⁵³³ se déplacent, intéressant non plus uniquement la qualité de l'œuvre, mais le pouvoir que les mots ont, ou non, de « coïncider avec les choses, de les faire surgir en les nommant » (premier paragraphe). Ce soubresaut est suivi (le ponctème blanc éloigne les troisième et quatrième paragraphes) d'un nouveau décalage : l'essayiste se préoccupe de nouveau de l'ensemble de l'œuvre. Il évoque les doutes de Ramuz quant à l'élaboration de « *ce magnifique "grand style paysan"* »⁵³⁴, mais pour revenir sur la nécessité de préserver le « pacte de confiance avec les mots », nécessité qui le rapproche de Ramuz lui-même⁵³⁵. Par contre, la citation du *Chant de notre Rhône*⁵³⁶ qui referme le quatrième paragraphe, suscite, dès l'amorce du cinquième paragraphe, un retour au doute : l'enthousiasme de C.-F. Ramuz suppose de croire au « pouvoir quasi démiurgique »⁵³⁷ des mots, ce à quoi l'essayiste ne peut s'accorder, ce qu'il ne peut croire⁵³⁸. Aussi, l'essayiste penche-t-il alors vers le point de vue mallarméen⁵³⁹. Pour autant, Pierre Chappuis ne s'établit

⁵³⁰ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit, p105.

⁵³¹ Ramuz, Charles-Ferdinand, *Journal, 1939-1947*. Volume 2. Fondation C. F. Ramuz, 1978, le 15 juin 1944, p. 443 : « Le problème de l'expression, tout est à recommencer. Et je savais bien depuis toujours que tout est toujours à recommencer ».

⁵³² *III Battre le briquet*, *Ibidem*, p. 105.

⁵³³ Le premier substantif est repris deux fois page 106, le deuxième apparaît page 106 également, le dernier, en bas de la page 107.

⁵³⁴ Pierre Chappuis cite la Lettre de C.-F. Ramuz à Paul Claudel, datée du 22/04/1925, dans Ramuz, C.-F., *Lettres 1919-1947*. Etoy (Suisse) : Les Chantres, 1959, p. 175.

⁵³⁵ Pierre Chappuis renvoie au *Journal*, à la date du 3 mai 1944, dans lequel Ramuz écrit : « fixe par les mots l'azur du ciel ».

⁵³⁶ L'œuvre paraît dès 1920 mais prend le titre *Chant de notre Rhône* en 1941. Le passage cité est le suivant : « et moi, mis à côté, je tâche de saisir cette double image, l'utilisant ensuite comme le lac lui-même fait par l'expression de sa voix, les phrases dites, les mots prononcés ; qui bat le temps, qui marque l'heure, qui règle le ciel, qui décide de l'air ; maître à chanter et maître à dire, et en tout genre de choses à dire. »

⁵³⁷ *III Battre le briquet*, *Ibidem*, p. 107.

⁵³⁸ *III Battre le briquet*, *Ibidem*, p. 107 : « Cependant, ce pouvoir créateur, incantatoire, ce pouvoir de révélation, qui dira s'il n'est pas, s'il ne nous a pas toujours été refusé ? Peut-être, victimes, d'un jeu de miroirs, croyons-nous être en présence des choses quand nous en sommes au contraire tenus à l'écart par l'écran de mots vides [...] ».

⁵³⁹ Le poète neuchâtelois cite plusieurs vers : « Aboli bibelot d'inanité sonore » et « dont le Néant s'honore » (Mallarmé, Stéphane, *Œuvres Complètes. Tome I*. Édition Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade », 1998, « Ses purs ongles... », p. 37) ; « Je dis : une fleur ! » et « idée même et suave, l'absente de

pas véritablement dans cet entre-deux : de fait, après un ponctème blanc, le sixième paragraphe reprend le problème qui initiait le troisième paragraphe et pose à nouveau (« je le répète », souligne l'auteur) l'alternative entre l'« alliance » des mots avec les choses, et leur irrémédiable inadéquation. L'essayiste insiste sur l'importance cruciale d'un positionnement qui implique « la manière de nous sentir reliés au monde », mais pour couper court immédiatement : c'est la fin du paragraphe. Quant au paragraphe suivant (le septième), il engage un pas de côté : l'émotion qui relie l'être à la réalité est placée du côté du mutisme, elle ne peut se dire. Par là, il semble que le lecteur doive comprendre deux choses : la première est que la réalité des choses est indistincte des illusions, des émotions que nous avons, et sur elle, et sur les mots, et conséquemment la question de la relation entre les mots et les choses est d'emblée biaisée ; la seconde est que le détour qui consisterait à identifier l'émotion, pour distinguer en quoi elle travaille la relation mots-choses, est tout aussi illusoire. L'élan réflexif bute donc sur l'indéterminable : l'astérisque met fin à cette étape, il faudra donc de nouveau « battre le briquet ».

La troisième unité textuelle engage ce nécessaire déplacement : l'essayiste cherche à penser comment les mots prennent appui sur le mutisme de l'émotion par « inspiration négative⁵⁴⁰ ». Face à cette énigme, le poète trouve réponse. Le « pacte de confiance » auparavant mentionné est de nouveau convoqué : il repose sur le présupposé selon lequel les frictions entre les mots auraient, à ce moment du travail d'écriture, plus de poids que leur pouvoir référentiel. Pour penser ces interactions, c'est à Sylviane Dupuis que P. Chappuis se réfère, à S. Dupuis qui, elle-même se figure ces interactions impalpables grâce à l'image des mobiles de Calder. Puis, inspiré par ce rapprochement proposé par l'autrice amie, l'essayiste renvoie, de manière elliptique, au principe de composition musicale de Webern intégrant dans ses œuvres « le silence ». La boucle se referme, de manière énigmatique néanmoins : dans une œuvre, le silence (musical) et le vide (qui anime les installations de Calder) relient à l'émotion première qui, bien que muette, renvoie à une réalité éprouvée. La réflexion procéderait donc par miroitement oblique, le raisonnement analogique n'est pas explicité par l'auteur. Comprenons que, dans le poème, le silence traverse les mots, circule entre les mots et, par un renversement restant mystérieux, vide et silence conféreraient à la parole poétique le pouvoir de susciter une adhésion entre mots et choses. À ce stade du texte, un large ponctème blanc marque la fin du huitième paragraphe. Dans le neuvième, la réflexion se déplace encore, pour

tous bouquets. » (Mallarmé, *Œuvres Complètes, Tome II*. Édition Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 213).

⁵⁴⁰ *III Battre le briquet, Ibidem*, p. 108.

renouer avec les considérations sur la « valeur⁵⁴¹ » d'une œuvre : l'essayiste affirme la nécessité de créer une œuvre ouverte. La métaphore de la germination et l'idée de l'articulation à distance des fragments font, implicitement, la part du travail de l'artiste américain ou du compositeur ; mais surtout, elles rappellent les conceptions romantiques allemandes sur l'essai, dont les traits caractéristiques sont l'inachèvement, l'entremêlement des motifs et le miroitement d'une unité et d'un sujet⁵⁴².

Définie par l'astérisque, la dernière unité textuelle s'ouvre sur une analogie entre les choses et les mots d'une part, et entre les hommes d'autre part. Elle conduit d'abord l'essayiste à un rapprochement avec l'imaginaire rousseauiste de la « *sympathie des âmes*⁵⁴³ » pour fonder, d'une autre manière encore, l'énigmatique « pacte de confiance⁵⁴⁴ » qui seul peut rendre possible l'écriture. Ensuite, l'essayiste entreprend de faire la démonstration de cette mise en relation affective entre les mots en commentant le vers baudelairien, « *Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir*⁵⁴⁵ ». Après un ponctème blanc (dans le onzième et dernier paragraphe⁵⁴⁶), il conclut que « la plus belle leçon que puisse donner la poésie », le vers baudelairien en témoigne, c'est le fait que les mots puissent prendre « une valeur », « affective, indépendante de leur statut dans la langue ». P. Chappuis apporte donc une réponse à la question ouverte au début du texte sur le « bien-fondé⁵⁴⁷ » d'une œuvre poétique. Mais la réflexion se décale encore, pour retrouver, en un étrange renversement, les notations relatives au silence et à la musique : la poésie doit tendre à s'oblitérer « dans les marges du poème ». Quant à l'ultime rebond discursif, il emprunte à la pensée paradoxale de Robert Walser⁵⁴⁸ : « *Quelque chose me manque quand je n'entends pas de musique, et quand j'en entends le manque est encore plus grand. Voilà ce que je peux dire de mieux sur la*

⁵⁴¹ *Ibidem*, p. 105.

⁵⁴² D'après Lacoue-Labarthe, Philippe et Nancy, Jean-Luc. *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris, Seuil, « Poétique », 1978, Chapitre 1, « *Le fragment* », pp. 57-178. Sylviane Dupuis renvoie aux traits distinctifs mentionnés pour commenter *L'usage du monde* de N. Bouvier (Dupuis, Sylviane, « *La "marqueterie" de L'Usage du monde* », in *Revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/256>.)

⁵⁴³ *III Batre le briquet, Ibidem*, p. 110. Pierre Chappuis cite le Livre II des *Confessions* de Rousseau (« Que ceux qui nient la sympathie des âmes expliquent, s'ils peuvent, comment, de la première entrevue, du premier mot, du premier regard, Mme de Warens m'inspira non seulement le plus vif attachement, mais une confiance parfaite et qui ne s'est jamais démentie. »).

⁵⁴⁴ L'expression renvoie à la seconde unité textuelle, *III Batre le briquet, Ibidem*, p. 106.

⁵⁴⁵ *III Batre le briquet, Ibidem*, p. 110. Le vers provient du poème « *Harmonie du soir* » dans les *Fleurs du Mal*, « *Spleen et Idéal* », XLIII.

⁵⁴⁶ *III Batre le briquet, Ibidem*, p. 110.

⁵⁴⁷ *III Batre le briquet, Ibidem*, p. 105.

⁵⁴⁸ Robert Walser (1878-1956) est un auteur (de poèmes, de récit) suisse allemand. Son écriture est orientée par la volonté de dire le quotidien et les moindres mouvements du cœur qui s'y trouvent engagés.

musique »⁵⁴⁹. D'une certaine manière, l'essayiste renoue avec l'idée de « la preuve par le vide », titre de l'essai qui n'est précisément pas mentionné sur la quatrième de couverture : pour juger de la valeur de son œuvre (telle était la question posée à la fin de la première unité textuelle), l'auteur ne peut que s'en remettre à lui-même et non aux prix décernés⁵⁵⁰, l'unique critère serait donc celui donné par Rilke à Franz Kappus (*Lettres à un jeune poète*) : entrer en soi-même et examiner si le désir de créer s'impose de lui-même, par la sensation cruelle du manque.

Suivre la progression textuelle permet d'expliquer en quoi les pratiques citationnelles participent d'une réflexion qui se déploie par décalages. Néanmoins, le recours aux citations engage aussi des circulations entre les chapitres. Si la pensée ricoche d'une remarque à une autre, d'une citation à une autre ; dans l'ensemble du livre, l'auteur emprunte beaucoup aux mêmes sources, et parmi elles, à celles de Rousseau, Nerval, Joubert, Proust, Stendhal, Reverdy que nous avons déjà croisées. Par exemple, l'analogie entre les mots et les êtres se redéploie dans le chapitre IV⁵⁵¹ : analysant quelques vers du poème nervalien « *Delfica*⁵⁵² », Pierre Chappuis explique comment les mots se libèrent des « règles » syntaxiques auxquelles ils obéissent ordinairement pour faire surgir un paysage. Puis, toujours dans ce chapitre, l'idée de sympathie entre les êtres trouve écho dans un passage extrait de la nouvelle camusienne de « *L'Hôte* » (*L'Exil et le royaume*)⁵⁵³. Mais encore, la question du rapport entre les mots et les choses est le point de départ du sixième chapitre intitulé « *Le génie du soupçon* » (ce dernier terme faisant d'ailleurs lien⁵⁵⁴ avec le chapitre « *Battre le briquet* ») : la réflexion s'y épanouit entre diverses citations et références aux œuvres de Proust, de Stendhal et de Rousseau. Synthétisons : dans le livre, la question est investie par des résonances de voix qui se recomposent toujours autrement, autour d'autres mots, et réciproquement, les échos entre les voix et les points de vue des uns et des autres se modulent et s'éclairent différemment dans chaque chapitre, si ce n'est dans chaque paragraphe. Toujours en cours, toujours se décalant,

⁵⁴⁹ Walser, Robert, *Ce que je peux dire de mieux sur la musique*. Choix de textes édités par Roman Brotbeck et Reto Sorg. Textes traduits par Marion Graf, Golnaz Houchidar Leimgruber, Jean Launay, Bernard Lortholary, Jean-Claude Schneider, Nicole Taubes. Genève : Zoé, 2019, « *La musique* » (1902).

⁵⁵⁰ Rappelons que le texte est daté du jour où Pierre Chappuis reçut le prix C.-F. Ramuz.

⁵⁵¹ IV, *Une autre syntaxe* (2016), *Ibidem*, pp. 111-113.

⁵⁵² Nerval, Gérard de, *Les Chimères, La Bohême galante, Petits Châteaux de Bohême*. Édition de Bertrand Marchal. Préface de Gérard Macé. Paris, Gallimard, *Poésie/Gallimard* (n° 409), 2005, *Les Chimères*, « *Delfica* » : « *La connais-tu, DAPHNÉ, cette vieille romance / Au pied du sycomore, ou sous les lauriers blancs, / Sous l'olivier plaintif, ou les saules tremblants, / Cette chanson d'amour... qui toujours recommence !* ».

⁵⁵³ IV, *Une autre syntaxe* (2016), *Ibidem*, pp. 112-113. Pierre Chappuis reprend ce passage : « *les hommes qui partagent les mêmes chambres, soldats ou prisonniers, contractent un lien étrange comme si, leurs armures quittées avec les vêtements, ils se rejoignaient chaque soir par-dessus leurs différences, dans la vieille communauté du songe et de la fatigue* ». (Camus, Albert, *L'Exil et le royaume*, op. cit., « *L'Hôte* », p. 94).

⁵⁵⁴ III *Battre le briquet*, *Ibidem*, p. 106.

la pensée de l'auteur s'achemine, se travaille, se colore de multiples nuances, nombre d'entre elles restant d'ailleurs implicites et sujettes à interprétation.

La pratique chappuisienne de la citation est liée au déploiement discontinu de réflexions sur la poésie et, en cela, elle rappelle la pratique montaignienne. Pierre Chappuis propose d'ailleurs deux références directes à l'auteur humaniste. L'une d'elles pour insister sur l'idée que la poésie se lit « *par sauts et gambades*⁵⁵⁵ ». Par miroitement, il faut aussi comprendre que la pensée de l'auteur procède de même. L'autre référence est plus étonnante puisque l'auteur renvoie à l'évocation de l'amitié entre Montaigne et La Boétie, « *Parce que c'était lui, parce que c'était moi*⁵⁵⁶ », pour insister sur l'idée que l'intérêt du travail de la citation ne réside pas uniquement dans le sens des mots repris, mais aussi dans les circonstances auxquelles les mots de l'autre ont été associés. À la manière d'un humaniste, l'auteur nourrit son écriture d'une permanente circulation de citations, d'expériences et d'influx venant de ses prédécesseurs ou de ses contemporains préférés. Bien sûr, « *Battre le briquet* » interroge de façon prédominante l'écriture poétique mais, note Pierre Chappuis, le poème est « toujours au cœur de l'humain, de propos délibéré ou non.⁵⁵⁷ », et c'est pourquoi la part de l'autre – le romancier, le philosophe, le lecteur, l'artiste – est si cruciale. Dans le prisme kaléidoscopique des citations et des réflexions transparaît la manière dont l'auteur se sent tout à la fois « reli[é] au monde⁵⁵⁸ », aux mots, et aux autres. La part des autres qui enrichit l'essayiste tient aussi bien de leurs idéaux (tels le « mythe de l'état de nature⁵⁵⁹ »), de leur approche sensible des lieux (car il est toujours question d'un « élan semblable⁵⁶⁰ »), que de leurs aspirations à entrer en sympathie avec leur entourage ou avec leurs lecteurs⁵⁶¹. Dans le même temps, l'adresse de l'essayiste au destinataire se stratifie : aux insertions parenthétiques par le biais desquelles P. Chappuis commente son point de vue ou laisse échapper quelque chose comme un cri du cœur, s'adjoignent des énoncés entre crochets⁵⁶². Ceux-ci sont à lire comme des apartés, des confidences annexées, des « soit dit en passant⁵⁶³ ». Précisément, l'ultime paragraphe de « *Battre le briquet* » est détaché entre crochets, et ouvre sur l'idée que seule la part superficielle de la présence de l'autre, en l'occurrence celle de

⁵⁵⁵ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit, VII Une lecture buissonnière* (2007), p. 127.

⁵⁵⁶ *Ibidem, IX, Paysage et mémoire*, p. 135.

⁵⁵⁷ *Ibidem, IV, Une autre syntaxe*, p. 113.

⁵⁵⁸ *Ibidem, III Battre le briquet*, p. 108.

⁵⁵⁹ *Ibidem, IV, Une autre syntaxe*, p. 112.

⁵⁶⁰ Libre référence au titre du chapitre XII, Un élan semblable, *Ibidem*, p. 145.

⁵⁶¹ À ce titre, Pierre Chappuis-lecteur se reconnaît parfaitement dans le sujet proustien lecteur de Nerval.

⁵⁶² Ceux-ci sont rarissimes dans *La Preuve par le vide* comme dans *Le Biais des mots* et *La Rumeur de toutes choses*.

⁵⁶³ *Ibidem, XVIII, Sa musique, sa prose*, pages 168 puis 169.

Nerval, a pu être révélée dans le livre mais qu'elle fut, et qu'elle sera en réalité, plus profonde⁵⁶⁴.

1.4.3. Les pratiques citationnelles dans *Muettes émergences*

Les cinquante-sept proses du livre intéressent la poétique et la poïétique de l'œuvre chappuisienne. Faisant place aux matières labiles qui déploient l'étendue, renvoyant aux lieux prisés par l'auteur (lieux topographiquement existants, mais aussi bien réinventés par la mémoire, la littérature et la rêverie), ces proses ouvrent largement sur ce même arrière-plan qui alimente les évocations plus concises et plus elliptiques des poèmes en vers ou en prose. De manière kaléidoscopique, les proses renvoient aux poèmes et inversement. Elles mettent en jeu une conception élargie de la poésie comme du lyrisme, l'un et l'autre reversés du côté d'un type d'appréhension poétique des lieux comme le suggère le titre liminaire, « *Poétiquement, les lieux*⁵⁶⁵ », et du côté du partage. Le rapport aux lieux n'est poétique que s'il implique un voyage mémoriel et intertextuel⁵⁶⁶ ; et ce voyage est poét(h)ique uniquement s'il fait sentir combien « le présent puise sa nourriture à des profondeurs insoupçonnées.⁵⁶⁷ ».

Chacune des proses implique le lecteur dans un cheminement mémoriel, intertextuel et imaginaire que nulle téléologie textuelle ne semble conduire. D'une référence intertextuelle à une autre, d'une citation à une autre, d'une image à une autre, le déploiement de la prose procède par rebonds, par décalages ou par glissements : le travail citationnel y est poïétique, démarquant les frontières entre récit de promenade, récit de souvenir ou de rêve, et essai ou encore compte-rendu de lecture. En cela, Pierre Chappuis emprunte pour partie à G. de Nerval⁵⁶⁸ qui, dans *Promenades et souvenirs* (1854-1855), inaugurerait une prose moderne, fondée sur un « brouillage générique, formel⁵⁶⁹ » (G. Chamarat), et nourrie de références intertextuelles. Dans la prose, tout rime, mots, lieux, références intertextuelles, visions ; tout est « écho » et « prolongement »⁵⁷⁰ ; et il en est de même entre les proses, chacune faisant

⁵⁶⁴ *Ibidem*, XVIII, *Sa musique, sa prose*, p. 169 : « [Soit dit en passant, d'un pas de côté. À des chemins plus intimes aura été confié, au gré du hasard et des jours, ce qui me lie en profondeur à une œuvre, un homme, à des pages dont je n'aurai cessé d'être nourri.] ».

⁵⁶⁵ *Muettes émergences, proses, op. cit.*, p. 11.

⁵⁶⁶ Pierre Chappuis s'en explique sur la quatrième de couverture du livre, en revenant sur l'ambiguïté de l'expression « D'après nature ».

⁵⁶⁷ *Ibidem*, p. 179.

⁵⁶⁸ Le début de la prose « *D'année en année les mêmes élans* » (*Muettes émergences, proses, op. cit.*, p. 163) nous semble aller dans ce sens, l'auteur neuchâtelois écrivant : « *Promenades et Souvenirs* : termes en étroite résonance l'un avec l'autre, si proches qu'on les dirait jumeaux ».

⁵⁶⁹ Chamarat, Gabrielle, *Lucidité de Nerval*. Paris : Classiques Garnier, 2019, « *Promenades et souvenirs, un passé en devenir. Brouillage générique, formel, sémantique dans la prose nervalienne* », pp. 243-255.

⁵⁷⁰ *Muettes émergences, proses, op. cit.*, « *À propos de rime* », p. 39.

retentir l'autre au-delà d'elle-même. Dans chacun des frottements entre une œuvre littéraire, une citation, une image picturale, une photographie, une impression née du retour physique sur des lieux, une vision, une rêverie ou un souvenir, la textualité s'initie, ou rebondit. La fluidité du déploiement des proses, leurs soubresauts discursifs (décalages logico-discursifs, ponctèmes blancs, astérisques, parties) et énonciatifs (les citations engagent des changements de voix, de formes et de genres littéraires) visent à exhiber l'idée d'une écriture qui se laisse glisser « à la dérive », qui « se referme sur son secret »⁵⁷¹, tout en refusant l'immédiateté de l'épanchement lyrique. Par ailleurs, dans ces dynamiques de ricochets intertextuels entrent en jeu une sorte de « prolongement » et de « vérification » poétiques⁵⁷². Enfin, comme les poèmes, les proses prétendent donner à vivre en « *rafraîchi[ssant] notre vue du monde par une présentation des choses partielle et bousculée*⁵⁷³ ».

Pour rendre compte des enjeux poétiques et poéthiques relevant de la part de l'autre dans le texte, nous procéderons de la même manière que pour « *Battre le briquet* », en focalisant notre attention sur la prose « *Le bleu, une certaine qualité de bleu*⁵⁷⁴ ». Les pratiques citationnelles concernent exclusivement la poésie. Ce choix répond à un double objectif : souligner ce qui distingue le plus fortement le discours des proses poétiques de celui des notes et des essais, en éclairant les dynamiques de ricochets, de glissements, de chevauchements textuels attenants au travail des citations. Comme dans toutes les proses, le travail impliqué par les citations est poétique : la « génétique-rythmique⁵⁷⁵ » de la pensée trouve à s'espacer en trois unités textuelles intermédiaires démarquées par les astérisques, et en quinze blocs textuels constitués par des paragraphes entourés de ponctèmes blancs ainsi que par le détachement de certaines citations de poèmes. Cette disposition typographique est « adéquate⁵⁷⁶ » (Reverdy) aux allures de la mémoire et de la pensée. Elle correspond au brouillage des textualités narratives, descriptives ou explicatives : le commentaire de lecture, le récit de souvenir, l'évocation de lieux se démarquent ou, au contraire, se chevauchent. À cela s'ajoute la stratification des voix et des niveaux énonciatifs : les tirets encadrent des énonciations secondes, les citations sont insérées entre parenthèses faisant résonner en écho la

⁵⁷¹ *Ibidem*, « *Parler au fleuve* », p. 243.

⁵⁷² *Ibidem*, « *Pourquoi toujours l'été le bord de mer* », p. 231.

⁵⁷³ Nous reprenons librement la citation de G. Roud par Pierre Chappuis au sujet du brouillard dans la prose « *Perdre pied* », *op. cit.*, p. 34. La référence concerne le livre suivant : Roud, Gustave, *Essai pour un paradis* suivi du *Petit traité de la marche en plaine*. Lausanne : l'Age d'Homme, Poche Suisse, 1984, p. 104.

⁵⁷⁴ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 130.

⁵⁷⁵ Formulation empruntée à Henri Maldiney (*Regard, parole, espace, op. cit.*, p. 156) qui s'interroge sur la manière de rendre le mouvement dans les formes de la peinture.

⁵⁷⁶ Reverdy, Pierre, « *Syntaxe* », *Nord-Sud* (14, avril 1918) dans *Œuvres complètes*. Tome I, *op. cit.*, pp. 500-501.

voix de l'autre, ou bien elles se détachent sur la page, comme pour gagner davantage d'autonomie. Le brouillage concerne aussi les décalages de la position temporelle du locuteur : celui-ci se situe alternativement dans l'ici et maintenant, dans le passé, ou bien il vacille entre présence dans le passé et absence dans le présent. Enfin, le rapport au lecteur s'infléchit, notamment lorsque le poète le convoque directement dans tel ou tel lieu. L'aura de la bleuité est au cœur de l'articulation dynamique et prismatique du texte : elle engage l'appareil entre divers lieux, entre les saisons, les sensations, les émotions, les réminiscences de tous ordres. Les éclats de bleuité engagent tous les décalages, toutes les turbulences et tous les revirements textuels, de la renaissance printanière à la mort. Le décalage entre le titre « *Le bleu, une certaine qualité de bleu* » et la citation épigraphique ronsardienne⁵⁷⁷ en donne d'emblée idée :

Quand ce beau Printemps je voy,
 J'apperçoy
 Rajeunir la terre et l'onde,
 Et me semble que le jour,
 Et l'amour,
 Comme enfans naissent au monde...
 (Ronsard, *Amours de Marie*)⁵⁷⁸

Le poème épigraphique révèle tacitement nombre des « qualités » prêtées au bleu : la clarté lumineuse et amoureuse du jour quand elle embrasse les éléments terrestre et aérien, la disposition printanière de la fraîcheur et du renouveau. Le déploiement des vers révèle une autre qualité de bleuité : celle-ci est associée au remuement intérieur, à une dynamique de rebond esthésique exprimée grâce au glissement entre les verbes voir et apercevoir, et rendue sensible par le procédé d'adjonction. Enfin, les soubresauts rythmiques entre les vers hétérométriques, les rejets et les enjambements annoncent l'allure de la prose chappuisienne.

Abordons à présent la première unité textuelle comprenant huit paragraphes, démarqués par un ponctème blanc. Dans le paragraphe liminaire, l'auteur se situe dans l'ici et maintenant et revient sur les qualités de bleu (« pâleur printanière », « diverses nuances de vert », aura lumineuse, « et non couleurs », vibratoire⁵⁷⁹) qui s'offrent à la savouration et à la réjouissance ; mais dès le second paragraphe, le lecteur est plongé au cœur de diverses turbulences. L'espacement entre les paragraphes accuse un double mouvement de réminiscence : s'imposent⁵⁸⁰ à la mémoire les *Amours* ronsardiennes ainsi que les émotions attenantes à leur lecture durant l'adolescence. L'évocation des sensations d'expansion

⁵⁷⁷ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « *Le bleu, une certaine qualité de bleu* », p. 130.

⁵⁷⁸ Ronsard, Pierre de, *Les Amours*. Texte établi par Albert-Marie Schmidt. Préface et notes de François Joukovsky. Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, n°104, 2005, Chanson datée de 1563, p. 230.

⁵⁷⁹ « *Le bleu, une certaine qualité de bleu* », *Muettes émergences, Ibidem*, p. 130.

⁵⁸⁰ « Sans qu'il y ait à y penser » sont les premiers mots du paragraphe (*Ibidem*, p. 130).

amoureuse suscitées par la lecture se polarise autour d'un adjectif qui les « résum[e] » toutes : « angevine ». L'épithète est doublement répercutée entre les figures de Ronsard et du Bellay :

[...] à cause de Ronsard ("*Petite pucelle Angevine*"⁵⁸¹) ou des *Regrets*, mais peut-être aussi pour ses sonorités diurnes : mot tendrement infléchi, limpide, gracieux [...] ⁵⁸²

Le soubresaut est complexe, qui consiste à associer deux auteurs, deux tonalités, l'éloge amoureux et la plainte élégiaque, et qui pose une équivalence, en termes de qualités émotionnelles, entre la clarté et l'obscurité. Avec le commentaire rêveur sur les sonorités du mot, le poète se situe aussi bien dans le passé que dans le présent. En décomposant le mot « ange » qui « – fait toucher le ciel aussi bien que la terre – *vine*, vigne -, terre, ciel [...] », l'auteur détermine une étendue, ou plutôt une « qualité » d'étendue, qui n'existe qu'en tant qu'elle recouvre l'embrassement entre le déploiement des différents éléments. Ce faisant, Pierre Chappuis prolonge l'évocation ronsardienne de l'épigraphe et, pour s'en rapprocher davantage, il convoque finalement une autre citation portant sur la sensualité amoureuse : « "*Douce, belle, amoureuse et bien-fleurante Rose*"⁵⁸³ ». La voix de Ronsard prolonge littéralement celle de l'auteur car le vers n'est pas rapporté entre parenthèses, et porte sur l'idéal fusionnel entre l'amoureux et la nature. Le passage au troisième paragraphe engage un mouvement rétrospectif et reporte le lecteur à ce temps indéterminé où le poète entrevoyait les Pays de la Loire uniquement par le biais des poèmes. Alors, la textualité s'oriente vers la description d'une étendue inexistante, associée en fin de paragraphe aux toiles de Vermeer ou de Corot. Cet ultime effet de répercussion miroitante tient-il des représentations qui irriguaient l'imaginaire du "je" passé, concerne-t-il le présent, ou bien implique-t-il et l'un et l'autre ? Rien ne permet de trancher. Dans le quatrième paragraphe, l'auteur analyse d'abord le fantasme du jeune homme qu'il fut, expliquant l'attrait que pouvaient susciter les paysages de Loire par opposition à la dureté des étendues jurassiennes. Mais le mouvement de recul critique est presque immédiatement supplanté par une autre dynamique : le locuteur chappuisien fantasme une sensation paysagère entremêlant les traits sensualistes des poésies ronsardiennes et l'aisance des mouvements amoureux exprimés par P. Éluard dans « *Facile est bien* »⁵⁸⁴. Ensuite, la sensation de balancement paysager ramène, par

⁵⁸¹ Ronsard, Pierre de, *Les Amours, op. cit., Le Second Livre des Amours de Marie*, p. 164 (Chanson de 1556).

⁵⁸² « *Le bleu, une certaine qualité de bleu* », *Ibidem*, p. 131.

⁵⁸³ Ronsard, Pierre de, *Les Amours. Ibidem, Le Second Livre des Amours*, sonnet VI, p. 167.

⁵⁸⁴ Éluard, Paul, *Œuvres complètes*. Tome 1. 1913-1945. Édition de Marcelle Dumas et Lucien Scheler. Préface de Lucien Scheler. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p. 465. Le livre d'artiste, *Facile* est paru en 1935 chez l'éditeur : Guy Lévis Mano. Les poèmes d'Éluard dialoguent avec des photographies de Man Ray. La sixième planche présente le poème « *Facile est bien* » (titre est cité par Pierre Chappuis) comprend le vers, également cité, « facile est beau sous tes paupières ».

le biais du glissement paronymique, « ode, onde⁵⁸⁵ » et par le biais du rythme poétique, à la quinzième chanson des *Amours* ronsardiennes, celle citée en épigraphe. Mais, les vers ne sont plus les mêmes : avec la rime « rameaux » / « ormeaux », les occurrences choisies illustrent non seulement le pouvoir de l'écho mais aussi le principe de glissement entre les éléments paysagers et les [mots]. Le ponctème blanc laisse retentir ces mots, tandis que le cinquième paragraphe débute en témoignant d'une autre qualité de bleuité : l'échappée dans une durée hors du temps, ou plus précisément, dans l'interpénétration entre le présent et le passé (« le bleu de ce matin qui embrasse tout – l'adolescence à jamais – »). L'oscillation vibratoire de la sensation semble se prolonger aussi longtemps que le sonnet XIX du Second Livre des *Amours de Marie*⁵⁸⁶ vient aux « lèvres » du poète⁵⁸⁷ : en citant le poème, l'auteur en offre un éclat visuel et sonore au lecteur. Démarqués par les ponctèmes blancs (sixième unité textuelle), les trois premiers vers du sonnet donneraient donc à entendre un brouillage, un chevauchement des voix, Pierre Chappuis récitant le poème de Ronsard. Dans le septième paragraphe, l'évocation des paysages est supplantée par celle d'un abandon langoureux à l'aura lumineuse : les vers de Ronsard ont plongé le locuteur dans un état de ravissement qui relève fondamentalement du plaisir littéraire (« les mots coulent de source »), si bien que les voix ronsardienne et chappuisiennes – le "je" passé et le "je" présent – fusionnent dans l'extase amoureuse et lyrique, l'une paraphrasant l'autre, l'une rayonnant de la réjouissance de l'autre :

Porté par un désir dont le feu ne s'éteint pas, parler – respirer même déjà – est un bonheur dans sa continuité, sa réitération profuse.⁵⁸⁸

Dans le huitième et dernier paragraphe de la première unité textuelle, l'auteur, situé ici et maintenant, revendique pleinement de se laisser emporter par le vertige des mots, dans un « courant poétique », qui est aussi celui dans lequel il plonge son propre lecteur. La démarcation des citations se brouille. Obéissant au vertige de l'énumération, Pierre Chappuis liste les choses ronsardiennes, il transplante l'épithète *déclose* dans le corps du texte, sans utiliser les guillemets, ou bien encore, il entrouvre des parenthèses dans lesquelles

⁵⁸⁵ « *Le bleu, une certaine qualité de bleu* », *Ibidem*, p. 132.

⁵⁸⁶ Ronsard, Pierre de, *Les Amours*. Texte établi par Albert-Marie Schmidt. Préface et notes de Françoise Joukovsky. Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, n° 104, 2005, p. 179.

⁵⁸⁷ « *Le bleu, une certaine qualité de bleu* », *Ibidem*, p. 132 : « la rose, la beauté, les "œillets aimés" ne cessent de palpiter, de naître, de venir aux lèvres :

*Mignonne, levés-vous, vous estes paresseuse,
Ja la gaye Alouette au ciel a fredonné,
Et ja le rossignol doucement jargoné... ».*

⁵⁸⁸ « *Le bleu, une certaine qualité de bleu* », *Ibidem*, p. 133. Dernière phrase du septième paragraphe.

s'engouffrent les diminutifs chers à Ronsard⁵⁸⁹. À « l'excès » du poète de la Pléiade répond la logique accumulative du poète romand, l'un comme l'autre cédant à l'ivresse d'entendre tinter les mots.

Précisément, l'ouverture de la deuxième unité textuelle (après l'astérisque se déploie le neuvième paragraphe) correspond à un recul critique. Pierre Chappuis revient sur le « danger » de la frénésie des affects, des mots. Le paysage poétique de la Renaissance française devient donc le reflet d'une polarisation majeure de l'écriture chappuisienne, tendue entre l'épanchement, l'« Abondance » ronsardienne, et « l'inspiration négative associée à J. du Bellay⁵⁹⁰. Mais, le discours réflexif s'étirole au moment même où un ricochet de mots semblait réitérer un décalage temporel : « Plus tard, la litote, resserrement et énergie... ». Le mouvement textuel suggère qu'il n'est pas du goût de l'auteur de quitter prématurément le compagnonnage avec le laisser-aller, avec le transport dans la bleuité printanière de la jeunesse, et le désir d'effusion. Le dixième paragraphe rompt avec le discours réflexif : les notations descriptives visent à susciter un paysage matinal, embrassant toutes les qualités du bleu, mais ce paysage est insituable. Il n'est pas possible de déterminer si le paysage est réel ou fictif, s'il ressemble plutôt aux étendues montagneuses romandes qu'à celles du bord de Loire, ni s'il s'inscrit dans le présent de l'auteur ou dans son passé : Pierre Chappuis a cherché à refermer tous ces écarts, de même les sensations d'impatience et de « fraîcheur » se « tempère[nt] ». En outre, à cause de l'impression de suspens dans laquelle se déploie l'évocation (au suspens hors du temps s'ajoute le retrait du locuteur), la brève textualité du paragraphe ne dépareillerait pas dans un recueil de poèmes en prose. Quant au onzième paragraphe, il engage d'autres soubresauts : emporté par « d'autres rêveries », l'auteur traverse « d'autres lieux », notamment initiés par le vers d'Apollinaire⁵⁹¹, « (*"Mai le joli mai en barque sur le Rhin"*)⁵⁹² ». Toutes les visions paysagères ayant, comme le bleu, des qualités miroitantes, elles préservent le fantasme premier de l'image des Pays de la Loire. En cette fin de la deuxième unité textuelle, l'auteur prend soin de rassembler tous les reflets déployés dans le texte et, dans le même temps, tous ses souvenirs.

De fait, dans la dernière unité, c'est un lieu réel et familier, qui devient le pivot miroitant de tous les autres lieux précédemment évoqués : la « pointe d'Areuse »⁵⁹³. C'est

⁵⁸⁹ *Ibidem*, p. 133 : « (*ruisselet, ondelette, herbelette, ventrelet, rossignol, nouvelet, ma doucelette mignonette*) ».

⁵⁹⁰ *Ibidem*, p. 133 pour la première citation, p. 134 pour la seconde : « (déjà Du Bellay : *Je n'escriis point n'estant point amoureux*) ».

⁵⁹¹ Le vers est extrait de « Mai », dans Apollinaire, Guillaume, *Alcools suivi de Bestiaire illustré par Raoul Dufy et de Vitam impendere amori*. Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, n°10, 1995, *Alcools*, « Nuit rhénane », p. 95.

⁵⁹² « *Le bleu, une certaine qualité de bleu* », *Ibidem*, p. 134.

⁵⁹³ *Ibidem*, p. 135. Lieudit où la rivière de l'Areuse se jette dans le lac de Neuchâtel.

probablement ce qui explique que l'auteur y convoque le lecteur pour lui donner à savourer en sa compagnie les qualités du bleu :

[...] l'eau dont vous longiez le cours semble soudain – merveille ! – venir à vous, de gauche, de droite, de partout vous entourer, vous emporter. À terre, voguer – lac, ciel – dans le bleu.⁵⁹⁴

Au vouvoiement qui tend à confondre les points de vue de l'auteur et du lecteur immergés en pleine bleuité, s'ajoutent sur un autre niveau les énonciations secondes insérées entre les tirets. Le premier de ces énoncés fait retentir un écho de voix dans lequel se brouilleraient la réjouissance du poète et celle de son lecteur, s'il est capable d'entrer en sympathie avec lui ; le second semble plutôt exhiber l'embrassement des éléments fluides et aériens, comme pour renvoyer, par réfraction, à l'épigramme ronsardienne (le poète de la Pléiade savourant le renouvellement conjoint de « *la terre et l'onde* »). Si le lecteur a pris part au cours textuel (« l'eau dont vous longiez le cours »), il est initié aux surimpressions des lieux et peut participer du royaume de bleuité poétique où se relie, où se ressourcent (« véritable fontaine de Jouvence⁵⁹⁵») tous les poètes mentionnés. Le dernier soubresaut, qui articule les pénultième et dernier paragraphes, consiste en un revirement radical : l'auteur se situe dans un ici et maintenant – la même Pointe d'Areuse, où le lecteur s'était immergé dans le bleu –, qui mène, d'un pas, au royaume des « bienheureux » de l'ode ronsardienne « *De l'Élection de son sépulcre* » (*Odes*, IV, 4)⁵⁹⁶. Pierre Chappuis reprend deux des quatrains dans lesquels Ronsard donne la parole aux bergers qui sont censés venir lui rendre hommage, et qui s'adressent à l'île où se trouve le tombeau du poète :

La douce manne tombe
À jamais sur sa tombe,
Et l'humeur que produit
En May la nuit.

Tout à l'entour l'emmure
L'herbe et l'eau qui murmure,
L'un toujours verdoyant.⁵⁹⁷

Partant, la voix chappuisienne vibre à l'unisson de celles des pastoureux qui font l'éloge de Ronsard et qui lui souhaitent un repos heureux, en étroite fusion avec la nature, dans l'éternel séjour printanier de l'Élysée des poètes (dernière partie de l'ode ronsardienne).

⁵⁹⁴ *Ibidem*, p. 135.

⁵⁹⁵ « *Le bleu, une certaine qualité de bleu* », *Ibidem*, p. 134.

⁵⁹⁶ Dans Ronsard, Pierre de, *Œuvres complètes*. Tome I. Édition J. Céard, D. Ménager et M. Simonin. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p. 796. Le lieu est celui du Prieuré Saint-Cosme, en bord de Loire, où Ronsard (qui séjournait à Croixval depuis sa maladie) revient une semaine avant de mourir (dans la nuit du 27 au 28 novembre), et où le poète est inhumé.

⁵⁹⁷ Le dernier vers du quatrain, « L'autre ondoyant. », est coupé par Pierre Chappuis.

Comme le sépulcre élu par le poète de la Pléiade n'est autre que l'ode elle-même⁵⁹⁸, l'auteur-lecteur se figure glissant dans l'œuvre ronsardienne selon le principe du lyrisme sympathique. Quant au lecteur de P. Chappuis, se sent-il appelé à partager l'illusion intertextuelle d'un séjour d'immortalité, clair et heureux, ou bien garde-t-il de la Loire d'autres sensations plus immanentes ? Est-il capable d'une sorte d'une « lecture passion⁵⁹⁹ » (A. Compagnon) qui le porte vers la sympathie, autrement dit vers l'« oubli de soi⁶⁰⁰ » ?

Rappelons⁶⁰¹ que la disposition passionnelle du lecteur de poésie est essentielle pour l'auteur (« Inutile de nous tourner avec nostalgie vers [...] d'autres types de société où "la voix pouvait tuer", où il arrivait de "mourir de poésie"»). En dépit de l'originalité de sa fin, la prose met en évidence l'une des caractéristiques de la pratique citationnelle dans l'ensemble du livre : si la part de l'autre est cruciale, ce n'est pas nécessairement parce que le poète prétend engager un dialogue à distance, mais parce que la présence de l'autre garantit que les remuements intérieurs réverbérés par les citations reposent sur un influx poétique circulant entre les êtres. Or la force de cet influx est éprouvée, elle peut nourrir une manière d'habiter le monde. L'intuition d'un influx poétique permet de comprendre l'aspect paradoxal de l'allègement qui implique la voix (ou l'œuvre) de l'autre, qui caractérise le royaume poétique. Ainsi, Pierre Chappuis écrit, dans la prose « *Promesse et transparence*⁶⁰² » :

La solitude a pris fin. Voire. Serait-ce plutôt le souhait, non d'un partage – ces voix auxquelles ne se mêlent pas la mienne – mais bien d'être entouré de ceux que j'aurai voulus ?

Et, se référant au plus proche des auteurs lointains, « le bon Gérard » de Nerval, le poète neuchâtelois se plaît à entrevoir l'intertextualité comme intercession vers un royaume fantasmé, dans lequel retrouver « une famille oubliée, voire l'humanité primitive »⁶⁰³. De manière contiguë, la porosité des lieux et des émotions qui ouvrent à tous les passages, à toutes les réminiscences, souvenirs, surgissements de références intertextuelles et intermédiaires, fait contrepoint aux poèmes. En effet, dans *La Rumeur de toutes choses*, l'essayiste notait :

⁵⁹⁸ L'idée est notamment développée par L. Charles-Wurtz dans le commentaire consacré au poème (dans *La poésie lyrique*. Rosny-sous-Bois : Bréal, 2002, chapitre 4. La voix, Texte 10).

⁵⁹⁹ Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Éditions du Seuil, 1979, p. 26.

⁶⁰⁰ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Repli », p. 37.

⁶⁰¹ Réflexion abordée dans le passage intitulé *Un monde « désert, désaccordé »*, cf. supra p. 824. La citation est extraite de *La Preuve par le vide*, op.cit., « Le champion de jeûne », p. 60.

⁶⁰² *Muettes émergences, proses*, op.cit., « Promesse et transparence », pp. 207-209.

⁶⁰³ *Ibidem*, p. 209 (pour toutes les citations, y compris celles de la phrase précédente).

Certains lieux – rarement il est vrai –, certains poèmes écrits à propos de lieux ressouvenus m’apportent, aise et soulagement extrêmes, le sentiment d’être dispensé désormais de toute entreprise autobiographique, même ou d’autant mieux que *je* n’entre pas en scène, si ce n’est d’une manière sous-entendue.⁶⁰⁴

Or, il semble que dans *Muettes émergences* l’intrication entre l’évocation des lieux, des œuvres, et des sensations communes aux uns et aux autres, interroge les différents versants de la poét(h)ique lyrique chappuisienne, polarisée entre le désir de se dire et l’exigence de ne pas recourir au récit autobiographique. Le présupposé de la continuation discursive autobiographique contredit les principes d’une mémoire oublieuse qui, se déroband, est promesse de renouveau, gage de « circulation », de va-et-vient entre des lieux, tout à la fois réels et fantasmés, qui maintiennent la dynamique poétique propre à « installer » tout un chacun dans « une loggia »⁶⁰⁵.

Conclusion du III-1

La labilité résulte du fait que l’auteur ne distingue pas, ou très peu, les différents plans concernés par la part de l’autre : l’élaboration du poème, le déploiement textuel, ou ses éventuels prolongements et résonances. L’auteur ne vise pas nécessairement à oblitérer ces modalités mais l’indétermination va de pair avec la métaphore du cheminement aveugle⁶⁰⁶ qui caractérise l’expérience d’écriture poétique. Reste que ces connivences sont toujours distinguées, qu’elles engagent un travail de libre réécriture, une lettre ouverte, une mise en regard entre l’image et le poème, une insertion de citation(s) et que, souvent, Pierre Chappuis les délimite, en évoquant une figure, une œuvre, une disposition artistique ou un style. Quelle que soit la part de l’autre, Pierre Chappuis s’attache à la reconnaître, précisément parce qu’il est difficile d’en mesurer l’importance. En témoignent les dédicaces aux « figurants » anonymes, les pêcheurs ou le promeneur⁶⁰⁷, avec lesquels l’auteur n’a pas ou pratiquement pas échangé, mais qui font partie intégrante de l’expérience de la réalité à partir de laquelle travaille l’écriture⁶⁰⁸. Toutefois, pour un même texte ou un même livre, les réseaux intertextuels ou référentiels peuvent s’entremêler et se répondre de façon kaléidoscopique.

⁶⁰⁴ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 18.

⁶⁰⁵ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 128.

⁶⁰⁶ Les métaphores du tâtonnement et les références à la figure homérique ont notamment été abordées pages 603, 711 et 899.

⁶⁰⁷ Nous renvoyons notamment aux dédicaces du recueil *D’un pas suspendu* (*op.cit.*, [p. 71]) ainsi qu’au dernier poème « *Sur la hauteur, salut !* » (*Ibidem*, p. 69) mentionnant la rencontre furtive avec un promeneur.

⁶⁰⁸ Le propos est explicite dans le passage intitulé « *Une reconnaissance anonyme* » (*Le Biaï des mots*, *op.cit.*, p. 36) : « Richesse, sous l’apparence la plus austère, d’un salut lancé de loin comme il arrive dans la solitude de certains lieux où ne sera gardé de l’autre qu’un geste, un mot ou seulement un timbre de voix. À la faveur de

Quand bien même l'influx suscité par les mots des autres, renouvelle, infléchit ou prolonge les émotions auctoriales n'est pas pleinement définissable, le poète parvient à montrer en quoi il lui a donné « part à vivre⁶⁰⁹ ». Tout en fonctionnant de manière hédoniste, ce type d'implication de l'autre délivre le poète de tentations autobiographiques ou égotiques. Quand la relation affective à l'autre se déploie bien au-delà de quelques mots, elle fonctionne comme une promesse, suscitant chez l'auteur un élan fantasmé vers un royaume poétique. Cette aspiration est doublement importante : elle est configurée par le désir d'un bonheur immanent mais non uniquement matérialiste, rafraîchissant le rapport aux lieux, aux choses du monde et aux mots tout à la fois, et elle verse dans l'intuition d'un courant poétique, d'une énergétique lyrique où tous les compagnonnages seraient possibles, par-delà les différences de sensibilité entre les artistes. Ces deux versants caractérisent le fonctionnement intertextuel des références proposées par le poète et marquent l'exigence relationnelle à laquelle est invité le lecteur. La démultiplication des références intertextuelles et de leurs échos n'est pas pensée comme un signal donné au destinataire pour qu'il s'engage dans une lecture érudite à la découverte de rapports structurels entre deux ou divers textes. Il apparaît plutôt que le poète conçoit le travail des citations comme un trouble propre à emporter le lecteur dans un flux, parfois vertigineux, de répercussions intersubjectives pour affirmer l'existence d'« une "secrète sympathie des âmes" » (J.-J. Rousseau cité par P. Chappuis⁶¹⁰). L'approche est sous-tendue notamment par l'idée que la reconnaissance de la beauté des lieux, des œuvres d'art, tient bien moins de l'étude savante et théorique que de l'émotion. D'ailleurs, c'est le plaisir de l'auteur citant ses pairs qui est aisément « partage[able] », c'est lui qui « circule merveilleusement de l'un à l'autre⁶¹¹ ». Telles sont donc les conditions qui, en amont et en aval, font du poème un « intercesseur⁶¹² » vers l'autre.

De manière manifeste, les mots et les œuvres de l'autre impliquent une réflexion sur des principes ou des choix esthétiques, mais la pesée de l'importance de l'influence, ou de la profondeur de la rencontre de l'autre sur le plan d'un style poétique (sur le plan de l'articulation des « rythmes », des « rapports internes »⁶¹³ entre le mouvement d'étendue et les

pareille reconnaissance – dira-t-on virtuelle ? –, la journée, les pensées venues la meubler auront pris toutefois un autre cours. ».

⁶⁰⁹ Libre reprise d'une expression employée par l'auteur dans « *Part aux choses* » (*La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 111).

⁶¹⁰ Libre reprise de la citation extraite du livre *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 110.

⁶¹¹ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, [p. 145]. Pierre Chappuis développe une analogie entre le transport amoureux et l'écriture poétique. La phrase suivante fait suite à la citation relevée : « Non moins étroit, le lien unissant auteur et lecteur malgré la distance. ».

⁶¹² *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 146.

⁶¹³ Nous faisons en particulier référence au texte « *Burins* » (pour André Siron), dans *De l'un à l'autre*, *op.cit.*, pp. 43-44.

tensions textuelles structurantes) n'est pas si aisée. De fait, elle engage des affinités qui peuvent demeurer latentes, et qui sont sujettes à évoluer, et par ailleurs, elle ne recouvre que le versant poétique réflexif quand l'autre plonge dans la vie. Précisément, la pratique citationnelle résulte de l'exigence d'une proximité sympathique, d'un « *effort de notre cœur*⁶¹⁴ », selon la formule empruntée par le poète à M. Proust. Elle s'oppose à l'oblitération de l'inconnu de l'autre sous le joug de la catégorisation : le point essentiel est de chercher, par sympathie, à comprendre les incertitudes, les paris explorés par l'autre artiste. Enfin, sur le plan poétique également la part de l'autre est tout aussi manifeste que difficile à estimer précisément car les affinités théoriques et esthétiques ne sont rien si elles ne sont pas immédiatement rapportées à l'expérience de la vie.

Dans l'ensemble de ce chapitre, nous avons interrogé un autre versant du lyrisme sympathique auparavant abordé sous un angle énonciatif : il révèle la propension de l'auteur à se retrouver pleinement autre, sans se défaire de soi et sans se replier sur soi. S'ouvrant passionnément aux multiples influx qui le relie aux autres (auteurs, artistes), l'auteur veille à préserver une libre mobilité, affective, cognitive et discursive, où renouveler l'élan et le désir qui l'appellent au monde et à sa savouration par le biais de l'écriture.

III-2. Les figures de lecteurs

L'autre est une présence qui traverse et travaille les textes, elle ressortit aussi bien à l'artiste qu'au lecteur. Or, le lecteur est imaginé, fantasmé ; il incarne l'inconnu qui participe de la création poétique et il permet aussi d'envisager l'aval du texte. Sa figure est indispensable au sens où, écrit P. Celan, « Le poème veut aller vers un autre, il a besoin de cet autre, il en a besoin en face de lui.⁶¹⁵ ». Dans cette perspective, la labile figure de l'autre qui nous préoccupe dans ce chapitre ne se résume ni au « lecteur implicite⁶¹⁶ » de la théorie de la

⁶¹⁴ *De l'un à l'autre, op.cit.*, « *Livres d'artistes* », pp. 15-17. Pierre Chappuis cite Proust dans *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*. Édition de Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, pp. 221-222.

⁶¹⁵ Celan, Paul, *Le Méridien & autres proses*. Traduit de l'allemand et annoté par Jean Launay. Paris : Éditions du Seuil, Édition Bilingue, 2002, p. 76 : Le poème veut aller vers un autre, il a besoin de cet autre, il en a besoin en face de lui. Il est à sa recherche, il ne s'adresse qu'à lui. Chaque chose, chaque personne est, pour le poème qui a mis ainsi le cap sur l'autre une figure de cet autre. ». Notre propos ne concernant pas le tout Autre de P. Celan, la citation est en partie une subversion.

⁶¹⁶ Iser, Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*. Traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer. Bruxelles : Pierre Mardaga, 1976, Chapitre II, 2, « Le concept de lecteur implicite ». W. Iser présente ainsi le concept : « Le lecteur implicite est une conception qui situe le lecteur face au texte en termes d'effets textuels par rapport auxquels la compréhension devient un acte. » (p. 70).

réception de W. Iser, ni ne recouvre exclusivement l'instance dite du « lecteur visé », c'est-à-dire « l'idée du lecteur telle qu'elle s'est formée dans l'esprit de l'auteur ». En effet, l'autre implique différentes altérités qui concernent la représentation que le poète donne de lui-même en tant que lecteur, la figure de lecteur-juge par rapport à laquelle il se positionne durant l'épreuve d'écriture et qui engage des modélisations du processus de lecture, et enfin le lecteur postulé, entendons par là l'« hypothétique ami, [le] lecteur anonyme⁶¹⁷ ». D'un essai à l'autre, Pierre Chappuis évoque beaucoup ces altérités, mais sans visée théorique. Et pour cause, elles fonctionnent de façon miroitante et réflexive à la manière d'un *alter ego* du poète, et leur dimension d'inconnu rend leurs contours poreux et perméables. L'insu constitue donc l'axe principal autour duquel les figures de lecteur sont polarisées.

Le recours à la notion de figure s'impose, essentiellement parce que ce concept se prête à l'idée d'une articulation entre les mouvements de l'imaginaire, de la présomption et de la réflexion (aux sens de réfléchissement et de projection analytique). La figure nous permet de penser synthétiquement ce qui relève de la mise en relation. À l'appui de la présentation théorique réalisée par Bertrand Gervais et Audrey Lemieux dans l'introduction de l'ouvrage collectif *Perspectives croisées sur la figure : à la rencontre du lisible et du visible*⁶¹⁸, précisons les orientations de notre démarche.

Les deux auteurs expliquent qu'étant un « signe dynamique qui a la labilité de l'imaginaire », la figure revêt des « fonctions » multiples. Ces fonctions, nous les interrogeons en nous plaçant du côté du point de vue de l'auteur : pour quelles raisons Pierre Chappuis construit-il des figures de lecteurs ? Il nous apparaît que ces figures engagent toutes, à des niveaux divers, le besoin d'appréhender l'horizon des possibles du texte, de faire face, lucidement, à l'inconnu de sa réception. Telle que définie par B. Gervais et A. Lemieux, la figure est signe (et fait signe) : elle est un « foyer de l'attention » de l'auteur, elle lui sert « d'interface et de relais », « engage [son] affectivité » et, conséquemment, elle oriente l'investissement affectif du lecteur réel. Pour nous, elle ressortit plutôt à un « principe interprétatif » : comme les figures de lecteurs sont des « projections » construites par le poète, elles nous permettent de préciser comment celui-ci envisage le devenir d'une œuvre dont l'espérance est de donner à vivre poét(h)iquement le monde.

⁶¹⁷ Battre le briquet précédé de *Ligatures*, *op.cit.*, p. 119.

⁶¹⁸ Gervais, Bertrand, Lemieux, Audrey, *Perspectives croisées sur la figure : à la rencontre du lisible et du visible*. Québec : Presses de l'Université du Québec, Collection Approches de l'imaginaire, n°3, 2012. Les références suivantes sont extraites des premières pages du livre (pages 1 et 2) dans lesquelles est défini le concept de figure.

Le premier temps de l'analyse porte sur les contiguïtés entre la manière dont le poète se figure en tant que lecteur et la façon dont il se représente des modalités de relation entre auteur et lecteur. Ensuite, nous chercherons à déterminer le rôle des figures de lecteurs, en expliquant quels types de lecture elles modalisent et en quoi elles permettent au poète d'appréhender le devenir de l'œuvre. Insistons sur ce point, notre perspective ne se situe donc pas du côté de la théorie de la réception : les aspects théoriques évoqués visent avant tout à interroger la dimension poét(h)ique de l'œuvre chappuisienne. Rappelons que le poète conçoit son œuvre comme aboutie et inachevée⁶¹⁹, et ce pour donner part à l'auteur, pour lui donner « part à vivre »⁶²⁰, pour « model[er] », pour « modifi[er] [sa] manière d'être et de sentir.⁶²¹».

2.1. Les figures relationnelles du lecteur : se figurer la relation au « lecteur inconnu », à « l'inconnu de tout lecteur⁶²² » (J. Dupin)

Ces figures d'altérité que sont les figures de lecteurs interviennent essentiellement dans les notes, les essais ou dans les proses de *Muettes émergences*. Elles sont pour le poète une façon de réfléchir à la manière de faire avec la part d'inconnu impliquée par tout projet littéraire. Cette part est tout d'abord celle de l'auteur lui-même, puisque c'est aussi en fonction d'une figure de lecteur, distincte du lecteur réel, que s'orientent les choix poétiques, les tâtonnements à l'aveugle⁶²³. La figure intérieure de l'autre, vers laquelle l'auteur « se tourne⁶²⁴ » quand il écrit, sera d'abord étudiée : c'est la figure du lecteur-auteur*. Peut-être entre-t-elle souterrainement en relation avec la figure du poète-lecteur* des œuvres des autres dans la mesure où elle implique l'appréciation. En revanche, la construction de la figure du poète-lecteur donne des indications sur la manière dont P. Chappuis envisage son reliaison à un « hypothétique⁶²⁵ » lecteur. Pour le lecteur réel, la figure du poète-lecteur dessine nécessairement des propositions, des orientations relatives à son propre processus de lecture de l'œuvre chappuisienne. Les deux figures du poète-lecteur et du lecteur postulé* intéresseront respectivement les deuxième et troisième temps de ce chapitre. Bien que les trois figures de lecteur mentionnées se situent sur des plans différents, d'un point de vue

⁶¹⁹ La réflexion menée par Antonio Rodriguez par rapport au recueil *Dans la foulée* (« Suivre la foulée. L'abouti et l'inachevé chez Pierre Chappuis », in A. Buchs (dir.) ; A. Lüthi (dir.), *Présences de Pierre Chappuis*, op.cit., pp. 19-26) est valable pour l'ensemble de l'œuvre. Nous reprenant la mise en balance des deux participes passés.

⁶²⁰ *La Preuve par le vide*, op.cit., « Part aux choses », p. 111.

⁶²¹ *Le Biais des mots*, op.cit., II « Parler dans le vide », p. 29.

⁶²² Dupin, Jacques, *M'introduire dans ton histoire*. Paris : P.O.L., 2007, « Éclisse », p. 39.

⁶²³ Cf. *supra* note 606, page 969.

⁶²⁴ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « Dédicace muette », p. 11.

⁶²⁵ Allusion à la formule « hypothétique ami, lecteur anonyme » (*Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., p. 119), dont l'analyse interviendra ultérieurement.

herméneutique, elles ressortissent à une orientation, à un engagement du poétique, autrement dit, à un style de relation à l'autre fondé sur des tensions : intuition de proximité, de sympathie, de compréhension passionnée mais aussi miroitement de soi, recul sur soi, à distance respectueuse. Dans ce chapitre, il sera donc encore question de la conception auctoriale du lyrisme comme « foyer » de tensions⁶²⁶, notamment parce que la manière dont le poète se représente ses relations de lecteur avec ses prédécesseurs et ses relations avec ses lecteurs articule sympathie, étroite proximité, et distance.

2.1.1. La figure intériorisée du lecteur-auteur

Comme écrire et lire se nourrissent d'un même travail répondant aux (et répondant des) remuements souterrains qui animent l'auteur, la figure intériorisée du lecteur-auteur constitue une « interface⁶²⁷ » de projection par le biais de laquelle réfléchir aux impulsions dont procède le poème. L'impulsion « hors de soi » est d'emblée tournée vers « le lecteur – inconnu, quel qu'il soit – » note Pierre Chappuis dans « *Dédicace muette* »⁶²⁸. Or, cet élan qui polarise l'écriture, le poète prend soin de le distinguer d'une relation d'assujettissement et même de dépendance. La question, « mal posée⁶²⁹ », précise l'auteur, de savoir pour qui il écrit, appelle une réponse médiate, qui passe par la représentation d'une figure du lecteur-auteur :

[...] lecteur qui m'est [explique-t-il] toujours présent à l'esprit, d'autant qu'il ne se manifeste pas hors de moi, néanmoins voué exclusivement à ce qui vient de moi plus encore que moi de lui. Part de moi, certes, mais – cela ne se peut – autonome, qui n'a pas de compte à me rendre, représentant mandaté par personne.⁶³⁰

La figure du lecteur-auteur permet de penser l'inconnu de soi durant ce processus que le poète ne veut pas recouvrir sous le terme d'inspiration, elle a trait à la relation de soi à soi qui se crée pendant l'expérience de l'écriture, relation exigeante, imprévisible, mais maîtrisée. La subordonnée (« d'autant que... ») pose cette étrange relation : l'influx de l'expression (« extraire de moi le meilleur », indique le début de l'essai) s'exerce surtout dans une direction, un sens que la figure d'altérité de lecteur-auteur polariserait mais sans l'orienter de manière précise et contraignante. La figure du lecteur-auteur n'est pas tout à fait l'autre du poète, elle équivaut plutôt à un déplacement intérieur dû aux jeux d'attirances réciproques

⁶²⁶ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit, p. 141 : « la tache aveugle du lyrisme, foyer d'une contradiction intime où se rencontrent des voies et des dérivations irréconciliables. ».

⁶²⁷ Gervais, Bertrand, Lemieux, Audrey, *Perspectives croisées sur la figure : à la rencontre du lisible et du visible*, op. cit., p. 1.

⁶²⁸ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit, p. 11.

⁶²⁹ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit, « Pour personne, pour moi », p. 39.

⁶³⁰ *Ibidem*.

entre les mots et les choses auxquelles ils renvoient. Ce déplacement engage le poète dans une chambre d'échos dont il ne peut avoir encore pleine connaissance. Partant, la figure du lecteur-auteur interroge la complexité de l'implication dans un rapport autre à la langue : celui de l'exercice d'écriture poétique qui « dépossède » l'auteur « de ce qu'[il] livre à autrui.⁶³¹ ». D'évidence, la figure du lecteur-auteur se situe du côté de la contiguïté entre la révélation de l'inconnu de soi, révélation que le poète destine au lecteur inconnu, c'est-à-dire à au lecteur qu'il ne connaît pas, et le dévoilement de ce que ce lecteur ne connaît pas encore de lui-même. Le texte poétique apporte au lecteur, Pierre Chappuis en est tout aussi convaincu que L. Gaspar, « une lueur non encore perçue, née d'une mise en rapport, d'un approfondissement qu'il n'avait pas essayés.⁶³² ».

Dans *Le Biais des mots*, au détour de remarques défavorables à la lecture poétique comme pratique de spectacle, Pierre Chappuis évoque une autre figure, celle du « lecteur que porte au fond de soi toute personne en mal d'écrire⁶³³ ». Cette approche complète la précédente, interrogeant la contiguïté entre cette figure intériorisée et celle du lecteur-auteur qui exerce une certaine autorité critique sur le texte en devenir. Cette figure de lecteur ne se rapporte plus tout à fait, ou pas uniquement, à la part « autonome » de soi, qui engendre l'élan premier de l'expression, mais elle ressortit à la fonction de « juge, implacable et sûr, impartial, détaché, doué d'une autre écoute. ». Cette fois, la figure du lecteur éclaire la réflexion sur un autre déplacement intérieur, qui amène le poète à privilégier un autre type de « lucidité » et de réaction immédiate. L'orientation de ce mouvement est opposée à celle présentée dans l'occurrence précédente : quand la première figure de lecteur-auteur favorisait l'énergie expressive, la seconde infléchit ou jugule l'élan vers les mots. De l'une à l'autre référence, les figures de lecteurs-auteurs procèdent d'un glissement, d'un décalage réflexif sur ces rapports d'altérité qui, à des stades distincts, participent du travail de la rédaction. En somme, la porosité de la figure intériorisée du lecteur-auteur va de pair avec la mobilité relationnelle entre l'inconnu qui en soi porte à l'écriture, l'inconnu du lecteur-auteur qui sait, qui sent si le texte « tient », « tiendra », et le lecteur réellement inconnu. Ces jeux de mobilité s'articulent, selon P. Chappuis, autour d'une exigence morale et poétique : être à hauteur de l'« estime de soi » et de l'estime due au « lecteur »⁶³⁴.

⁶³¹ *Ibidem*.

⁶³² Gaspar, Lorand, *Approche de la parole*, op. cit., « Vivre, écrire », p. 194.

⁶³³ *Le Biais des mots*, op.cit, p. 53.

⁶³⁴ *Ibidem*.

Il importe dernièrement d'analyser certains passages de cet essai compris dans *La Rumeur de toutes choses*, « *Échange ou narcissisme*⁶³⁵ ». Le poète développe plus amplement ses réflexions autour du « lecteur que nous portons en nous ». Notons premièrement que la figure du lecteur-auteur intérieur est pensée, le recours au pronom de la personne du pluriel en témoigne, comme une possibilité d'établir un rapprochement miroitant avec cet autre lecteur qui est le lecteur réel : la figure du lecteur-auteur est une réplique de celle du lecteur postulé (du lecteur visé, tel que se le représente l'auteur). D'ailleurs, dans le déploiement discursif de la note un astérisque accuse le passage, le saut d'une figure à l'autre : expliciter le fonctionnement de cette contiguïté reste pour nous une difficulté, néanmoins leur articulation ne fait guère de doute pour le poète. À ce stade du développement, nos remarques se focalisent toujours sur une figure intériorisée de lecteur-auteur, mais son rôle est, cette fois, envisagé de manière diachronique, autrement dit, depuis « le début » du travail d'écriture. Comme dans le premier extrait de *Battre le briquet*⁶³⁶, la figure de lecteur-auteur est rapportée à un élan originaire. En effet, le poète revient sur la fonction initiale de ce « compagnon hypothétique sans lequel nous n'entreprendrions rien »⁶³⁷, part de soi à la fois « intime » et étrangère. Par contraste, l'évocation de cette figure se tourne davantage vers l'ambiguïté figurale :

Sans rien qui le caractérise (étrangement absent, ou abstrait, en somme), il n'a rien non plus des êtres qui traversent nos rêves et nos rêveries, lecteur absolu (étrangement présent), voué exclusivement à ce que nous écrivons, devançant presque nos phrases, venant à elles, en aucun cas l'inverse.

Les tournures négatives traduisent la difficulté à déterminer la fonction et le fonctionnement de ce lecteur-auteur, qui se projette vers le texte de manières diverses. D'une part, il polarise l'acheminement vers la phrase en la « devançant », et d'autre part, il semble en infléchir, en orienter plus précisément ou plus fortement le déploiement en « venant » vers elle. Le recours à la figure permet de réfléchir à ce qui ressemble à l'inspiration et qui pourtant n'en relève pas exactement. Dans le même temps, elle incarne ce qui échapperait à la maîtrise de l'auteur⁶³⁸. Ce qui spécifie cet essai, c'est que la figure du lecteur-auteur s'inscrit au cœur des incertitudes liées au travail d'écriture :

D'une vigilance de tous les instants (ou feignons-nous de le croire ?), l'œil à tout (du moins le faudrait-il), il se tait, n'approuve pas, ne désapprouve pas – mais ce silence, quelle éloquence – [...]

⁶³⁵ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit, pp. 86-88.

⁶³⁶ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit, « Pour personne, pour moi », p. 39.

⁶³⁷ Cette référence, comme les suivantes, est tirée de l'essai « *Échange ou narcissisme* » dans *La Rumeur de toutes choses*, op.cit, pp. 86-88.

⁶³⁸ Voir le 3.1.3, *Le travail obscur dans la matière poétique*.

Les tensions entre les insertions parenthétiques interrogatives et les énoncés dans lesquels elles s'insèrent manifestent différents troubles. La figure du lecteur-auteur oscille entre le ressenti d'une présence et la nécessité de postuler son acuité afin de ne pas crouler sous le poids du doute, dont l'« éloquence » peut aussi bien impulser un élan qu'un renoncement. Pour le poète, cette figure a trait à l'intuition qu'il faut toujours canaliser : elle articule l'abandon à l'intuition et la réserve, la mise en doute. Enfin, dans cette note, la figure du lecteur-auteur est explicitement posée comme figure d'altérité miroitante ; durant l'écriture, le « je est un autre » :

Qu'est-il d'autre que le miroir où nous lire à neuf, l'Autre, anonyme, en lequel – fécond renversement ! – le texte nous projette, nous change à notre insu, au-delà de toute incidence personnelle ? Narcissisme, certes, mais mué en échange : l'image dans laquelle Narcisse se reconnaît, un autre, qui ne sera pas son double, s'y reconnaîtra à son tour.

Faisant la part de l'autre, la figure intériorisée du lecteur-auteur sert à penser le reliaement instauré par le prisme du poème, entre l'inconnu de l'auteur lui-même et « l'inconnu de tout lecteur⁶³⁹ », pour reprendre la belle formule de J. Dupin. Tel est bien ce qui distingue l'approche lyrique de Pierre Chappuis (à la suite de Reverdy, de Rimbaud, de Nerval) de celle d'un Victor Hugo par exemple : ceux qui se « pencheront » sur l'eau du livre ne « retrouveront [pas] leur propre image » (préface des *Contemplations*). Le lyrisme chappuisien prétend tenir à la fois de l'ouverture à l'autre et du miroitement hédoniste. Étant donné que la circulation entre ces pôles n'est pas placée du côté de la transparence, les figures de lecteurs sont des instances requises pour chercher à penser la part de l'autre dans le texte. Situées à différents moments du processus d'écriture, modélisant diverses manières d'implication dans le travail poétique, chacune de ces figures intéresse la « tache aveugle du lyrisme⁶⁴⁰ ». Chacune permet de réfléchir aux impulsions nées du reliaement entre soi, l'autre en soi, l'autre-poète implicite de l'œuvre, l'autre-le lecteur qu'est le poète, l'autre-le lecteur postulé. La représentation de cet autre lecteur-postulé est nécessairement ressemblante à l'expérience de lecteur vécue par le poète. Par contre, elle est à distinguer du lecteur réel, radicalement autre, en qui il est dangereux et même impossible de se projeter. Aux yeux de l'auteur, ce danger serait celui d'une poésie soumise aux goûts, aux attentes supposées être celles du lectorat.

⁶³⁹ Dupin, Jacques, *M'introduire dans ton histoire*, op. cit., p. 39.

⁶⁴⁰ Battre le briquet précédé de *Ligatures*, op.cit, p. 141.

2.1.2. Le poète-lecteur, figure axiologique modélisatrice du processus de la lecture comme mise en relation entre un lecteur et un auteur

En se figurant lecteur, le poète modélise des processus de lecture qui sont poétiques car marqués par l'exigence de la sympathie. Parfois, la relation sympathique se fantasme comme un étrange échange dans lequel le lecteur serait quasiment sur le même plan que l'auteur. Tel est le cas lorsque le poète, lecteur d'une lettre de Gustave Roud⁶⁴¹, se figure parler « directement » à son aîné, fort du sentiment d'être plus proche de lui que ces lecteurs « invoqués de livre en livre⁶⁴² ». Le poète neuchâtelais se réfère probablement au fait que G. Roud envisage, de manière incrédule, quelques lecteurs pour ses livres⁶⁴³. Ce versant, auquel le développement suivant est consacré, entre en relation de contiguïté avec la manière dont Pierre Chappuis se (et nous) représente d'hypothétiques relations, entre un auteur et un lecteur, et entre sa personne et ses lecteurs réels. Pour le moment, penchons-nous sur la figure du poète-lecteur. Trois aspects modélisent la lecture du poète, et par conséquent sa relation aux œuvres et, à travers elles, à leur auteur : le premier est la passion, le second le compagnonnage, le dernier, le miroitement réflexif, le retour sur soi.

Le poète se figure comme un lecteur passionné qui, à l'instar de Proust dans les *Journées de lecture*, lit « avec amour », en quête d'un « remuement intérieur »⁶⁴⁴. De nombreux essais, de nombreuses proses de *Muettes émergences* manifestent cette sympathie qui « agit en toute simultanéité⁶⁴⁵ » à la lecture d'une œuvre poétique ou romanesque. Mais, entre la lecture de récit et de poésie, il existe une différence d'investissement subjectif de la part du poète-lecteur. À cet égard, retrouvons⁶⁴⁶, dans *La Rumeur de toutes choses*, les essais consacrés à la lecture du recueil *Atatao* de C. Sagot Duvauroux⁶⁴⁷ et à celle de *Si je t'oublie, la terre* de J.-C. Schneider⁶⁴⁸ : en tant que lecteur, P. Chappuis se figure en proie aux rythmes des œuvres, embrassant fiévreusement le flux, le « déferlement⁶⁴⁹ », l'« impatience⁶⁵⁰ » de la voix poétique aussi bien que ses soubresauts, s'étonnant même d'en « sortir indemne⁶⁵¹ », tel

⁶⁴¹ Pierre Chappuis fait référence à divers ouvrages de Gustave Roud (1897-1977) réunis dans *Essai pour un paradis* suivi du *Petit traité de la marche en plaine*. Lausanne : l'Age d'Homme, Poche Suisse, 1984 : le *Petit traité de la marche en plaine* (pages 63-129) et la « Lettre I » à Thévoz (pages 103-110).

⁶⁴² *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « Perdre pied », p. 34.

⁶⁴³ Par exemple, au début du *Petit traité de la marche en plaine*, G. Roud s'« excuse » de la parution de l'ouvrage, espérant « qu'un ou deux lecteurs peut-être partageront » son sentiment sur l'ouvrage.

⁶⁴⁴ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 128.

⁶⁴⁵ *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 128.

⁶⁴⁶ Une première approche a été proposée dans *Les pratiques citationnelles dans les essais*, cf. *supra* p. 950.

⁶⁴⁷ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « En sortir indemne », p. 103.

⁶⁴⁸ *Ibidem*, « Cahots et ruptures », p. 107.

⁶⁴⁹ *Ibidem*, « En sortir indemne », p. 103.

⁶⁵⁰ *Ibidem*, « Cahots et ruptures », p. 107.

⁶⁵¹ *Ibidem*, « En sortir indemne », p. 103.

étant le titre de la note. L'allure des vers, et le fait que, dans la poésie, « la voix du je » est reçue, entendue par le lecteur comme étant « sa propre voix », comparable à une « voix intérieure »⁶⁵², expliquent, de la part du poète-lecteur, une propension à l'abandon, à la désappropriation de ses préférences mêmes. De fait, l'outrance de C. Sagot Duvaurox est éloignée de la majeure partie du travail chappuisien. Lorsque le poète-lecteur évoque les récits romanesques, il modélise d'autres processus sympathiques, tournés vers les personnages. Renouons⁶⁵³ avec la prose « *Poétiquement, les lieux* » et, plus précisément encore, avec le commentaire de l'auteur quant au choix de l'épigraphe⁶⁵⁴. Les réflexions sur la citation épigraphique de *Le Rouge et le Noir* indiquent que le personnage de Julien, aussi bien que les autres personnages mentionnés, ne suscitent pas simplement une forme de projection, d'identification. Par « un jeu de miroirs et de substitutions », le personnage de Julien « sert de relais⁶⁵⁵ » vers la figure auctoriale stendhalienne, figure qui se nourrit aussi de la connaissance des écrits tenant de l'autobiographie⁶⁵⁶ ou des essais⁶⁵⁷. D'une part, la sympathie suscitée par le personnage n'oblitére pas une certaine distance : l'auteur interroge le mystère du sentiment de « parenté » qui le lie à la figure de Julien⁶⁵⁸. D'autre part, l'investissement passionné du poète-lecteur instaure une certaine porosité entre les instances du récit, c'est-à-dire entre les figures du personnage, du narrateur et de l'auteur. Parallèlement, lorsqu'il mentionne les *Confessions*⁶⁵⁹, c'est aussi de la figure de Rousseau qu'il est question : la figure rousseauiste résultant principalement de la lecture approfondie des œuvres. Mais aussi de manière plus souterraine, cette figure implique des souvenirs liés à la figure maternelle⁶⁶⁰ qui avait embrassé la légende de l'auteur ; elle découle également de la fréquentation des mêmes lieux, l'île Saint Pierre sur le lac de Biemme, par exemple. Dans l'ensemble des œuvres, ce que modélisent les figures de poète-lecteur, c'est une lecture délibérément naïve, qui de figures en figures, de « détours » en « voies secrètes », relie « un être à l'autre » par-delà la démarcation

⁶⁵² *La Preuve par le vide, op.cit*, p. 61.

⁶⁵³ La prose a été évoquée dès l'introduction du III-1 (cf. *supra*, page 880 ; puis au sujet des *épigraphes de Muettes émergences* (cf. *supra*, page 961).

⁶⁵⁴ *Muettes émergences, proses, op.cit*, p. 11 : la page du livre, explique Pierre Chappuis, passe « clandestinement d'un territoire à l'autre, à cheval sur une frontière floue où Julien et dans son ombre l'auteur, où personnage et lecteur mêlent émotions, désirs, colères, déceptions. ».

⁶⁵⁵ *Ibidem*, p. 20. Nous subvertissons le sens de la phrase de l'auteur qui aborde le reliement entre le Tasse, l'Arioste et Stendhal, pour rendre compte d'un processus plus global.

⁶⁵⁶ Dans cette prose, l'auteur fait référence (p. 12) à la *Vie de Henry Brulard* ainsi qu'au *Journal de 1811* (p. 19).

⁶⁵⁷ Dans cette prose, *Rome, Naples, Florence* est mentionné page 21.

⁶⁵⁸ *Ibidem*, p. 12.

⁶⁵⁹ Les références aux *Confessions* se démultiplient dans « *Battre le briquet* » et dans les proses de *Muettes émergences*.

⁶⁶⁰ Parmi les dédicaces de *Soustrait au temps*, une est ainsi rédigée : « à la mémoire de ma mère pour l'ombre du « *Promeneur solitaire* » mêlée à ses pensées ».

entre les plans narratifs, et entre les plans de la fiction et du réel⁶⁶¹. Dans « *Poétiquement, les lieux* », les figures des personnages miroitent la figure de leur auteur, Stendhal, qui lui-même, dans son *Journal de 1811* apprécie les lieux en ce qu'ils engagent une communication avec la figure de Rousseau⁶⁶². Enfin, l'autre trait caractéristique des figures du poète-lecteur, c'est leur disposition à l'ardeur. L'étude de la prose « *Le bleu, une certaine qualité de bleu* », renvoyant à la découverte des *Amours* ronsardiennes, en est un exemple représentatif mais non singulier, comme le confirme le chapitre II du *Biais des mots*, dédié à la mémoire du « lecteur fervent » que fut Marcel Raymond⁶⁶³, et dont Pierre Chappuis fut l'élève : « la vocation d'écrire dérive de nos lectures, commence par faire écho à des œuvres lues dans l'enthousiasme, la passion, la fièvre.⁶⁶⁴ ». S'il est simpliste de dire que Pierre Chappuis se figure en tant que lecteur pour se présenter comme un modèle, la figuration récurrente d'un relatif abandon aux allants obscurs qui nourrissent l'amour des œuvres, la sympathie pour les figures qu'elles suscitent (ou auxquelles elles font écho) et la proximité avec leur auteur, invitent à un partage de même ordre, équivaut à une proposition, à des attentes envers le lecteur implicite⁶⁶⁵ de la théorie W. Iser.

Le livre, l'œuvre font l'objet de rencontres passionnantes et la sympathie qui fond immédiatement sur le lecteur⁶⁶⁶ inaugure un véritable « compagnonnage⁶⁶⁷ » au long cours. À la faveur d'un choc, et par suite de « travaux d'approches⁶⁶⁸ » réitérés, s'instaurent des relations spécifiques entre la figure du poète-lecteur, l'œuvre lue et son auteur. Le rapprochement entre le poète-lecteur et la figure auctoriale de l'œuvre aimée est présenté comme équivalent à une relation de familiarité, à une sorte de « dialogue » intime, confidentiel bien que « tissé d'absence »⁶⁶⁹. Cela tient, plus particulièrement encore pour les lieux, à ce que la lecture engage un processus qui déborde amplement la confrontation directe avec le *medium* livre : le « livre refermé » ne signifie pas que la lecture s'interrompt mais

⁶⁶¹ *Ibidem*, p. 12.

⁶⁶² *Ibidem*, pp. 18-19.

⁶⁶³ Rappelons que Marcel Raymond (1897- 1981) rédigea sa thèse sur *L'influence de Ronsard* (entre 1920 et 1925, à Paris).

⁶⁶⁴ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 44.

⁶⁶⁵ Dans ce cas, la figure du lecteur dont nous parlons recouvre peu ou prou le concept du lecteur implicite qui est pour W. Iser la « structure du lecteur », telle qu'elle est « inscrite dans le texte. » et située face à ses effets, telle qu'elle « incorpore » les « orientations » posées par le texte. (Iser, Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, *op. cit.*, p. 70).

⁶⁶⁶ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 128 : « agit en toute simultanéité ».

⁶⁶⁷ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 93.

⁶⁶⁸ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 110. L'expression est employée par l'auteur pour décrire les relations entre les mots.

⁶⁶⁹ *Muettes émergences, proses*, *op.cit.*, « *Perdre pied* », p. 34.

plutôt qu'elle se prolonge « mentalement »⁶⁷⁰. Ainsi, la figure nervalienne, le « bon Gérard⁶⁷¹ », est-il le compagnon de route des promenades printanières durant lesquelles se chevauchent la région suisse des Grands Marais et le « paysage de Sylvie »⁶⁷². Plus fondamentalement encore, la lecture se déploie dans l'existence, participant de toute une vie, comme le confie Pierre Chappuis à la fin du livre *Battre le briquet* :

[Soit dit en passant, d'un pas de côté. À des chemins plus intimes aura été confié, au gré du hasard et des jours, ce qui me lie en profondeur à une œuvre, un homme, à des pages dont je n'aurai cessé d'être nourri.]⁶⁷³

La métaphore de la nourriture est aussi notable que le glissement sur lequel insiste le poète neuchâtelais. L'objet matériel du livre ne concerne que le dernier terme mentionné, quand auparavant s'opère un passage entre une entité (« œuvre ») qui subsume les divers ouvrages, et une personnalité qui, par définition, ne peut pas s'y résumer. Si la notion d'œuvre renvoie à la difficile question du rapport entre interprétation subjective et réception socio-historique, la mention du sujet suppose plus nettement que Pierre Chappuis postule une relation interpersonnelle déliée de la question de la réception. Notons également que l'exigence poétique de l'affleurement des choses est en partie comparable aux modélisations axiologiques de l'acte de lecture⁶⁷⁴ : la « [c]omplicité [n']advient – proximité, non appropriation – [qu'] à la faveur d'un compagnonnage discret.⁶⁷⁵ ». De même que le poète ne prétend pas déchiffrer le secret du monde, le poète-lecteur ne croit pas avoir à percer le mystère d'une œuvre pour s'établir au plus près de son auteur, mais dans l'existence qui lui est propre. Le poète-lecteur revendique une forme d'appropriation⁶⁷⁶, mais non respectueuse⁶⁷⁷, si l'on entend par là que le déchiffrement savant et l'assignation au contexte socio-historique ne doivent pas primer sur un reliement subjectif et inobjectivable :

⁶⁷⁰ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, pp. 48-49.

⁶⁷¹ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « *Promesse et transparence* », p. 209. Ces mots ont auparavant été cités, cf. *supra*, p. 986.

⁶⁷² *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « *D'année en année, les mêmes élans* », p. 165.

⁶⁷³ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, XVIII, *Sa musique, sa prose*, p. 169.

⁶⁷⁴ Tel est aussi le point de vue développé par Marcel Raymond, et dont rend compte l'article de Pierre Grotzer, « *La Vision du monde et la lecture du texte dans l'œuvre de Marcel Raymond* », dans *Albert Béguin et Marcel Raymond. Colloque de Cartigny*. Paris : José Corti, 1979, pp. 215-241.

⁶⁷⁵ *Dans la foulée, op.cit.*, « *À pas de loup* », p. 123.

⁶⁷⁶ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 64 : « toute vraie lecture implique que l'un [le lecteur] s'empare de toute la place laissée libre par l'autre [l'auteur], s'appropriant sans réserve ce qui lui était destiné. ».

⁶⁷⁷ Sur ce point précis, l'approche chappuisienne fait écho à celle de Roland Barthes dans *Le Bruissement de la langue*. Paris : Éditions du Seuil, Points Essais, n°258, 1984, « *Écrire la lecture* », p. 34 : « Ne vous est-il jamais arrivé, lisant un livre, de vous arrêter sans cesse dans votre lecture, non par désintérêt, mais au contraire par afflux d'idées, d'excitations, d'associations? En un mot, ne vous est-il pas arrivé de lire en levant la tête? / C'est cette lecture-là, à la fois irrespectueuse, puisqu'elle coupe le texte, et éprise, puisqu'elle y revient et s'en nourrit que j'ai essayé d'écrire. ».

Le texte lu aujourd'hui est mien, non point remonté d'un temps antérieur dont il porte des marques (misérable celui qui s'y arrêterait sans plus, en historien) mais bien, le transcendant – beauté intemporelle – toujours tourné vers nous, prenant source en nous, parlant notre langue, ou bien nous la sienne ; il est d'aujourd'hui comme chacun de nos instants riche des promesses de tout ce qui l'a précédé.⁶⁷⁸

Le compagnonnage, l'appropriation par abandon s'opposent à la maîtrise explicative, philologique, au discours critique universitaire en somme, sauf s'il s'apparente à la critique dite « d'identification » telle qu'a pu la concevoir Marcel Raymond. Dans l'essai *De Baudelaire au surréalisme*⁶⁷⁹ (1933), M. Raymond défend l'idée que le poème dispose d'une vie propre et que sa lecture suppose une forme d'oubli de soi de la part du lecteur qui veut pouvoir entendre le texte battre et respirer en lui. En mentionnant l'idée de transcendance, Pierre Chappuis se place nettement du côté de l'approche de M. Raymond, pour envisager une relation attentive au texte, une propension à la sympathie⁶⁸⁰, seules favorables à ce que le texte, et par son biais une figure auctoriale, puissent infuser progressivement dans la conscience du lecteur. Pour M. Raymond, comme pour le critique P. Chappuis⁶⁸¹, ces dispositions sont le préalable à toute analyse :

Volontiers, le livre demeure ouvert à la même page à laquelle revenir tant que dure le transfert des mots à la conscience en éveil par une opération dont il n'y a pas à connaître les tenants et les aboutissants.⁶⁸²

Dans ce septième chapitre de *Battre le briquet*, le poète développe la métaphore de la « lecture buissonnière⁶⁸³ », rapportant la lecture à un processus qui est d'abord intuitif, instinctif, enté sur un « foyer obscur, lumineux, rayonnant. ». Par ailleurs dans le livre, il établit aussi une analogie entre les relectures et retouches d'un texte par l'auteur et celles tenant de la lecture, en concevant une mobilité complexe qui n'obéit en aucune façon à une recherche méthodique :

Pareillement subjective la part du lecteur, pliée aux remous d'une conscience agissant et réagissant au gré d'élans, de refus, de réminiscences, projections, passages à vide, d'omissions, d'erreurs (si on peut parler d'erreurs), de distractions imprévues ou de subits approfondissements.⁶⁸⁴

⁶⁷⁸ *Le Biais des mots*, op.cit, « Beauté intemporelle », p. 128.

⁶⁷⁹ Raymond, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme, essai sur le mouvement poétique contemporain*. Paris : R.-A. Corrèa, 1933, p. 392 : « Pour le critique moderne, le poème est "un état ineffable, que servent et trahissent quelques figures de langage", état qui ne se laisse pénétrer qu'au prix d'une expérience intérieure, quasi mystique. Quant à la poésie, elle reste un phénomène psychique qui ne se produit que dans les esprits bons conducteurs ; si l'on préfère, une Visitation. ».

⁶⁸⁰ Dans *Le Sel et la cendre* (Paris : José Corti, 1976, p. 42), M. Raymond discute la conception de la sympathie proposée par Bergson dans l'*Introduction à la Métaphysique* (et qui est définie par la philosophe comme « l'intuition [...] par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable »), mais surtout parce qu'il veut penser que cette lecture sympathique nécessite un « point de vue » permettant de découvrir le plus d'horizons possibles pour une œuvre (sur ce point, M. Raymond emprunte au critique d'art, Baudelaire dans le *Salon de 1846*).

⁶⁸¹ Nous renvoyons au second paragraphe de l'essai intitulé « Désarrois de la lecture », dans *La Rumeur de toutes choses*, op.cit, p. 84.

⁶⁸² *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit, VII *Lecture buissonnière* (2007), 2, p. 127.

⁶⁸³ *Ibidem*.

⁶⁸⁴ *Battre le briquet précédé de Ligatures. Ibidem*, « Relire, retoucher », p. 32. L'adverbe figure en italique dans le texte.

L'énumération des mouvements intérieurs intervenant durant la lecture accole significativement la part intentionnelle (« agissant », « projection », « approfondissements ») et la part non délibérée (« réminiscences », « passages à vide », « distractions ») des processus de lecture. Pour le poète-lecteur, le compagnonnage avec une œuvre qui « nous *tient à cœur* » procéderait d'une sorte d'exploration réciproque, le texte lu poursuivant « en nous son exploration » dans le même temps que nous entreprendrions de le mettre « en pièces » pour en retrouver une cohésion qui, de fait, serait tout autant « la nôtre » que celle de l'œuvre. Le « *travail sous-jacent* » de la lecture sympathique est à la fois bidirectionnel et infini⁶⁸⁵, « toujours à remettre en cause »⁶⁸⁶. Il répond à la démarche de la distance aveugle, requise pour l'immersion au cœur des choses et du monde. Précisément, le poète lui-même établit l'analogie entre l'approche de l'œuvre et celle du lieu :

Lire, relire un poème ; s'abîmer dans la contemplation d'un paysage : un approfondissement similaire conduit, ici comme là, à entrer dans la familiarité de ce qui s'offre d'immédiat et tout à la fois – plongées, résurgences subites – à se laisser porter par le hasard.⁶⁸⁷

En outre, telle que figurée par Pierre Chappuis, la démarche de lecture s'apparente parfois à la savouration comme art de lecture dans la culture chinoise. Dans son article « *Le plaisir du texte : l'expérience chinoise de la saveur littéraire*⁶⁸⁸ », le sinologue F. Jullien explique que l'esthétique chinoise est notamment marquée par l'idée selon laquelle il revient au lecteur lettré de « plonger », de « s'immerger » dans le poème en associant sa « propre subjectivité à la textualité poétique »⁶⁸⁹ :

[...] la jouissance du texte littéraire se dégage progressivement et implicitement comme par osmose, en laissant fondre en soi la textualité dans l'intimité d'une subjectivité concentrée, disponible et attentive à toutes les sollicitations de la matérialité qu'elle investit, et sans faire intervenir de façon autonome et comme artificielle l'initiative délibérée d'une analyse s'introduisant, au sein de ce procès, par effraction.⁶⁹⁰

En substance, la figure du poète-lecteur est bien celle d'un amateur lettré, amateur au sens noble du terme⁶⁹¹, mais non celle d'un érudit. Le poète-lecteur goûte le texte à de multiples reprises, le ressasse, le savoure et s'en renouvelle le plaisir à mesure qu'il fait entrer

⁶⁸⁵ « tant qu'elle ne sera pas éteinte en nous », note Pierre Chappuis dans *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., VII *Lecture buissonnière* (2007), p. 126.

⁶⁸⁶ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « Désarroi de la lecture », p. 84.

⁶⁸⁷ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., IX *Paysage et mémoire*, p. 136.

⁶⁸⁸ Jullien, François, « *Le plaisir du texte : l'expérience chinoise de la saveur littéraire* », in *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1982, n° 1, Essais de poétique chinoise et comparée, pp. 73-119.

⁶⁸⁹ Jullien, François, « *Le plaisir du texte : l'expérience chinoise de la saveur littéraire* », *Ibidem*, p. 108.

⁶⁹⁰ *Ibidem*, p. 112.

⁶⁹¹ Ce même sens auquel Pierre Chappuis nous rapporte dans *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., p. 93 : « lecture d'amateur au plein sens du terme, à la fois errante et précise, heureuse, inquiète, aimant s'attarder mais aussi serrer de près, sorte de cabotage d'un mot à l'autre et d'un poème à l'autre du livre, voire au-delà, tout de même que, de port en port, d'île en île, une navigation côtière. ».

en résonance son expérience de l'œuvre, et celles de son existence. Or, le principe fondateur d'une savouration illimitée de l'œuvre est celui du miroitement hédoniste.

Seule l'approche sympathique, fondée en un premier temps sur un abandon aux remuements intérieurs, peut révéler le lecteur à lui-même et faire du texte un milieu doublement miroitant, permettant d'« *arriver à autrui tout aussi bien qu'à soi* (si cela ne revient pas au même) », ajoute l'auteur⁶⁹². Pour être libre, « buissonnière⁶⁹³ », savoureuse, la lecture n'est ni futile ni vaine. L'abandon « corps et âme » du lecteur, sa participation active au texte s'articulent avec une démarche réflexive : chaque lecteur se mettrait en « quête de lui-même »⁶⁹⁴. Cette quête est trouble car elle est, sur un autre plan, comparable au cheminement aveugle entrepris par l'auteur lui-même. D'une part, les lecteurs ne savent pas précisément ce qu'ils cherchent en lisant puisqu'ils se trouvent, selon l'auteur, « révélés à eux-mêmes » par l'œuvre⁶⁹⁵. D'autre part, la révélation qui équivaut à un déplacement intérieur, peut procéder « en clair⁶⁹⁶ », mais aussi de façon plus obscure et énigmatique :

Les mots répondent à son appel et il se reconnaît en eux au fur et à mesure qu'ils se découvrent en lui, imprévisibles, convaincants.⁶⁹⁷

L'expérience de lecture est présentée comme un miroitement chiasmatique dont les fondements sont les échos entre les sensations, les affects, les réminiscences, et les choses, tels qu'ils ont été suscités par les mots, ceux-ci fonctionnant à la façon de « vases communicants⁶⁹⁸ », pour reprendre le titre de l'essai cité. La figure du lecteur permet au poète d'explorer plus avant ce processus, mais il ne s'agit ici pas d'anticiper sur les analyses à venir. La métaphore du miroitement n'est pas propre à l'auteur, et P. Chappuis, sans aucun doute, en savoure la présence chez Proust⁶⁹⁹. En revanche, l'analogie ne concerne pas uniquement la manière dont le poète se figure la relation entre auteur et lecteur, elle se rapporte à l'ensemble du travail chappuisien sur les figures. Le travail sur les titres et sur la labilité figurale de l'image en a donné idée.

⁶⁹² Dans la prose, « *Rouge brique* », de *Muettes émergences, proses, op.cit.*, p. 198. Pierre Chappuis emploie l'italique parce qu'il prolonge l'épigraphe empruntée à A. du Bouchet, « *...rouge pour arriver à soi...* » (Du Bouchet, André, *Retours sur le vent*. Paris : Fourbis, 1994, « *l'émouvant rouge humain* », p. 11).

⁶⁹³ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit., VII Lecture buissonnière (2007)*, pp. 125-128.

⁶⁹⁴ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Vases communicants* », p. 113.

⁶⁹⁵ *Le Biais des mots, op.cit.*, « *Beauté intemporelle* », p. 128.

⁶⁹⁶ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 66.

⁶⁹⁷ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Vases communicants* », p. 113.

⁶⁹⁸ *Ibidem.*

⁶⁹⁹ Dans *A la recherche du temps perdu* (Tome IV, *op. cit.*, p. 489), M. Proust écrit : « L'écrivain ne dit que par habitude prise dans le langage insincère des préfaces et des dédicaces : "mon lecteur". En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. ».

2.1.3. *Se figurer en relation avec le lecteur*

À la demande d'Antonio Rodriguez, Pierre Chappuis répond, malgré ses réticences, au projet *Résidences virtuelles* (de novembre 2015 à février 2016)⁷⁰⁰. L'objectif consistait, pour le lecteur, à être « invité chez le poète, dans sa cuisine, dans son bureau, tout restant chez soi⁷⁰¹ ». Les réserves de l'auteur sont de trois ordres. La figure du lecteur, nécessaire au travail de l'écriture, est intériorisée : la figure de l'« hypothétique ami, [du] lecteur anonyme⁷⁰² » entre en relation étroite avec l'auteur, nous y reviendrons, mais cette relation est médiante. Le livre permet que « l'un s'empare de toute la place laissée libre par l'autre, s'appropriant sans réserve ce qui lui était destiné.⁷⁰³ ». En revanche, la présence du lecteur par-dessus l'épaule du poète est éprouvée comme un obstacle à la spontanéité, à la sincérité. À cet égard, le poète neuchâtelois nous rapporte aux poses de F. Ponge devant la caméra⁷⁰⁴. Cet écueil qui concerne l'auteur correspond pour le lecteur à un autre travers, celui de « l'indiscrétion⁷⁰⁵ ». En somme, la rencontre *en direct* entre le poète et le lecteur relève « toujours », pour P. Chappuis, de l'« erreur de parcours », quand bien même elle peut être, par exception, « profitable »⁷⁰⁶. Le lien, le « seul vrai lien⁷⁰⁷ » (vrai par sa fécondité) se situe dans un temps distinct – celui qui est consacré à la lecture entre dans un autre rapport à la durée – et dans un espace qui, attendant au livre, implique aussi tout élément de la réalité qui environne le lecteur. Cet espace, cette « zone commune secrète, essentielle⁷⁰⁸ », ailleurs envisagée comme un « *no man's land*⁷⁰⁹ », est sujette à une évolution au long cours : elle s'élargit, se recentre, se déplace en fonction de la manière dont le lecteur laisse son existence s'imprégner de reliements avec l'œuvre, et avec la figure d'auteur qu'il imagine. Cet espace relationnel est fondé sur un miroitement entre auteur et lecteur, miroitement articulant projection, hédonisme et retour critique sur soi, et c'est pourquoi il intervient est aussi bien comme « point de convergence » que comme « point de fuite »⁷¹⁰. D'une part, le texte est la trace résultant d'un déplacement intérieur pour l'auteur, le texte construit une figure d'auteur, figure qui engage l'autre de la

⁷⁰⁰ Les interventions du poète durant le projet constituent la seconde partie des « *Ligatures* » dans *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, pp. 61-94.

⁷⁰¹ Nous reprenons la description qui figure en tête de la page *Résidences virtuelles* sur le site romand dirigé par A. Rodriguez. Disponible à l'adresse suivante : <http://poesieromande.lyricalvalley.org/creation/>

⁷⁰² *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 119.

⁷⁰³ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 64.

⁷⁰⁴ *Ibidem*, p. 63.

⁷⁰⁵ *Ibidem*, p. 64.

⁷⁰⁶ *Ibidem*, p. 64.

⁷⁰⁷ *Ibidem*, p. 94 : le livre est présenté comme le « seul vrai lien entre nous inconnus l'un de l'autre » (Pierre Chappuis s'adresse ainsi au lecteur à la fin du projet *Résidences virtuelles*).

⁷⁰⁸ *Ibidem*, p. 64.

⁷⁰⁹ *Le Biaï des mots*, *op.cit.*, p. 116.

⁷¹⁰ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, pp. 55-56.

personne de l'auteur. En outre, le poème manifeste l'inconnu de soi que l'auteur se révèle quand il devient lecteur de son propre texte, lecteur de lui-même⁷¹¹. Le « *no man's land* » que constitue le miroitement poétique, peut « seul » « lier », « distants et confondus, l'auteur – ne faudrait-il pas un autre terme ? – et le lecteur »⁷¹². La note intitulée « *Distance à soi*⁷¹³ » revient sur cette « part d'aveuglement » avec laquelle l'auteur se jette « dans le vide », à distance de lui-même pour répercuter une « vérité » qui le déborde et concerne « aussi » le lecteur. Parallèlement, dans « *Échange ou narcissisme*⁷¹⁴ », il est question de se « projette[r] », vers l'inconnu de soi⁷¹⁵, c'est-à-dire « au-delà de toute incidence personnelle ». Le poème relève donc, pour l'auteur, d'un « point de fuite » qui le mène vers une certaine « convergence » avec l'autre. De l'autre côté, la figure du lecteur est elle-même en mouvement, se révélant et se reconnaissant, autre, dans le texte⁷¹⁶. Pour le destinataire, le poème est aussi un « point de fuite » qui le mène à un déplacement, en direction de l'auteur, à la recherche de points de « convergence » entre ce qui le requiert dans le poème et dans le monde, et ce qui a possiblement interpellé le poète. La proximité entre l'approche chappuisienne et celle de M. Blanchot est sur ce point notable : ce dernier pense (dans *Celui qui ne m'accompagnait pas*) que s'entretenir, « c'est parler par-dessus un vide, un intervalle au bord duquel se tiennent les interlocuteurs. ». L'intervalle, l'entre-deux sont désignés par la notion du neutre⁷¹⁷. Pour le poète comme pour M. Blanchot, l'échange miroitant entre l'auteur et le lecteur ne peut que résider dans la capacité à dépasser « les frontières de l'individualité », et dans la confiance accordée à cette « part obscure » qui en chacun « ouvre véritablement au partage »⁷¹⁸. Reste que pour l'auteur neuchâtelois, le partage opère non dans le neutre, où tout un chacun est dépouillé de son individualité⁷¹⁹, mais dans les profondeurs de soi, dans l'insu, non pas simplement dans l'inconscient : le véritable échange se clarifie dans le compagnonnage au long cours. En effet, dans le reflet du poème, le lecteur gagne en lucidité

⁷¹¹ D'ailleurs, la scène du narrateur proustien relisant (*Albertine disparue*) son propre article paru dans *Le Figaro* permet de comprendre la distance de l'auteur par rapport à lui-même ou à ses lecteurs. Pierre Chappuis a peut-être été marqué par ce passage.

⁷¹² *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 116.

⁷¹³ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, pp. 137-138.

⁷¹⁴ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, pp. 86-88.

⁷¹⁵ Nous préférons cette formulation à la majuscule choisie par l'auteur (« l'Autre, anonyme »), car Pierre Chappuis ne renvoie pas à une instance transcendante, radicalement Autre comme chez Lévinas par exemple.

⁷¹⁶ Il s'agit en quelque sorte de ce « Rêve parallèle » évoquée dans *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 32 : « poèmes où nous lisons notre propre rêve, autre, parallèles, sans eux inexistant, annihilé, en retour leur donnant vie ».

⁷¹⁷ Dans *Maurice Blanchot. L'écriture comme expérience du dehors* (*op. cit.*, p. 333), Anna Élisabeth Schulte Nordholt fait référence à l'œuvre de Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*. Paris : Gallimard, 1983, pp. 88-89.

⁷¹⁸ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « *Clarté, obscurité* », p. 32.

⁷¹⁹ Schulte Nordholt, Anna Élisabeth, *Maurice Blanchot. L'écriture comme expérience du dehors*, *op. cit.*, p. 326.

autant que le poète quand il se relit. Parce que le poème est l'embrayeur d'une exploration subjective tendue vers l'inconnu, les figures de l'auteur et du lecteur sont, précise par ailleurs P. Chappuis, mises « en présence à la faveur d'une porte dérobée⁷²⁰ ».

Loin de l'idéal de transparence, et loin de l'idée d'un inconnaissable mystère, l'apparente simplicité des poèmes va de pair avec un énigmatique échange dont la particularité est d'osciller entre « distance », distance incommensurable qui ne laisse supposer aucun « terrain d'entente »⁷²¹, et osmose. De fait, dans *La Preuve par le vide* (1992), *Le Biais des mots* (1999), *La Rumeur de toutes choses* (2011) ou *Battre le briquet* (2018), les tensions entre distance et proximité sont appréhendées diversement entre les livres, comme dans les notes d'un même livre. Le poète est demeuré préoccupé par les mêmes aspirations, les mêmes ambitions et aussi par les mêmes inquiétudes. Ainsi, dès 1999, l'auteur définit la « conscience poétique » comme étant « celle qui éprouve douloureusement d'être séparée », il craint de « parler dans le vide⁷²² », tout en espérant « gagner quelque ami », quelque compagnon au long cours, par « contamination »⁷²³. La métaphore virale manifeste combien le rapprochement, d'abord insu et latent, est foncièrement irrésistible et irréductible : il est insu mais n'est pas ignoré, par contre sa teneur et son ampleur ne sont pas encore appréciables, appréciées. Parallèlement, dans *La Preuve par le vide* comme dans *Battre le briquet*, la figure du lecteur polarise de la part de l'auteur un désir d'étroite proximité, d'« adhésion ». Dans le premier ouvrage, l'attente est exprimée par le biais d'une question rhétorique, « Du lecteur anonyme, absent, dérobé [...] n'exige-t-on pas une totale adhésion, comme d'un *alter ego* ? ». Il en est de même dans le second livre : l'« adhésion unissant [...] le poème à son lecteur, cela peut-il n'être d'un vœu ? », s'interroge Pierre Chappuis. Dans *La Rumeur de toutes choses*, le terme d'adhésion n'est pas repris, le ton est plus résolu, mais il est pareillement question d'un « destinataire acquis d'avance ou (cela dépend de nous, de notre propre exigence) qui devra l'être, et même sans réserve.⁷²⁴ ». Le paradoxe entre distance et proximité avec le lecteur ne relève pourtant pas de la contradiction si l'on envisage l'incessant processus de lecture que le poète a pris soin de figurer. La rencontre avec le livre procède d'un « choc⁷²⁵ », dont la force de soudaineté imprévisible serait comparable à celle d'une

⁷²⁰ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 148.

⁷²¹ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 64. L'expression intervient auparavant dans *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 33.

⁷²² *Le Biais des mots*, *op.cit.*, titre du chapitre II, pp. 29-31.

⁷²³ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, III *Le repli lyrique*, p. 33.

⁷²⁴ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « Échange ou narcissisme », p. 86.

⁷²⁵ *Ibidem*, « *En sortir indemne* », p. 104. Pierre Chappuis cite le texte reverdyen intitulé « *Lyrisme* » : « "Je ne crois pas qu'on puisse raisonnablement se proposer d'emporter l'âme d'un lecteur, d'un auditeur, dans un grand courant d'air, mais plutôt qu'il s'agit de la toucher au point le plus sensible d'un coup sec qui saura l'émouvoir. Le

« balle » reçue « en pleine poitrine »⁷²⁶. Mais, au-delà de ce premier temps, dans la durée du compagnonnage, le lecteur, nourri de l'œuvre lue, se trouve libre de se livrer à ses émotions propres, libre de les rafraîchir alternativement à l'aune du livre et de ses expériences, libre d'infléchir et de prolonger les unes par répercussions avec les autres. En effet, note par ailleurs le poète, « le lecteur déborde de sa lecture et tout à la fois se recentre dans une zone d'échanges que les mots » du texte ont « vivifi[és] » et vivifieront encore⁷²⁷. Le glissement des remarques entre ce qui ressortit aux différentes phases du processus de lecture suggère encore d'autres articulations logiques pour expliquer les rapports de proximité et de distance entre auteur et lecteur. Pierre Chappuis se figure en position de « solitude », de « sentinelle » alors que le lecteur est figuré aux prises avec la résistance du texte au déchiffrement immédiat, le texte lui offrant une « saine émulation »⁷²⁸. La volonté de donner part au lecteur est indissociable du présupposé selon lequel un poème qui se lit aisément, « *en droite ligne* » se résout trop facilement dans la « voracité » d'une consommation immédiate⁷²⁹. Cela ne signifie pas que l'auteur crée à dessein un texte difficile au premier abord, mais plutôt que le déploiement discursif ménage des décalages, des effets d'hétérogénéité propres à « dérouter » le lecteur, et conséquemment, à l'impliquer davantage, en « excit[ant] en lui le désir de poursuivre sans qu'il se sente jamais au bout. »⁷³⁰. Le rapprochement entre ces réflexions permet de résoudre un autre paradoxe entre asymétrie et symétrie de la relation auteur-lecteur : les tiraillements textuels qui requièrent le plein investissement aventureux du lecteur et qui, à la première découverte du texte, le placent dans une situation d'inégalité avec la figure de l'auteur sont, pour P. Chappuis (comme pour W. Iser⁷³¹), précisément gages d'une « relation d'égal à égal »⁷³², et ce dès que le lecteur parvient à élaborer son propre cheminement dans le texte :

choc n'a l'air de rien, mais l'émotion s'étend ensuite, augmente, s'irradie, ou conquiert la sensibilité entière, brusquement." » (Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome I*. Paris : éditions Flammarion, Mille & une pages, 2010, p. 506).

⁷²⁶ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Balle perdue* », pp. 14-15.

⁷²⁷ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 66.

⁷²⁸ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 148.

⁷²⁹ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 93 : « Semblable compagnonnage, à peine est-il besoin de souligner combien il est incompatible avec une lecture *en ligne* où tout est donné tout de suite, sans effort, où, le texte défile devant les yeux, saisi au vol quasi-abstraitement, délaissant l'agréable (c'est mal dire) au profit de l'utile, dans la voracité de l'immédiat. ».

⁷³⁰ *Le Biais des mots, op.cit.*, p. 48.

⁷³¹ Nous reviendrons sur les proximités entre la réflexion du poète et celle de W. Iser dans *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique, op. cit.* La relation d'abord « asymétrique » entre auteur et lecteur se renverse quand le lecteur investit ce que le théoricien appelle les « lieux d'indétermination » textuels (sur lesquels nous reviendrons).

⁷³² *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « *Vases communicants* », p. 113.

Vient, pour le lecteur, un moment où il n'a plus le sentiment de mettre ses pas dans les pas d'un autre ; il n'est plus, il n'a jamais été à la traîne, ne suit pas un chemin tracé d'avance.⁷³³

À partir de là, la distance entre les figures de l'auteur et du lecteur devient inassignable, le premier s'effaçant, le second s'« affranchi[ssant] » de « toute dette envers celui qui [...] lui a ouvert le chemin »⁷³⁴. Si le lecteur postulé n'est pas déchiffreur d'un message codé ou compliqué à loisir, il est, à l'image de P. Chappuis lui-même, un rêveur, car le poète neuchâtelois sur ce point s'accorde à P. Éluard, « On rêve sur un poème comme on rêve sur un être⁷³⁵ ».

Au vu de l'ensemble des remarques précédentes, les réticences de P. Chappuis s'éclairent : l'entrée dans l'atelier auctorial donnera bien au lecteur la connaissance de certains tâtonnements (« bredouilllements, piétinements, repentirs »), mais ceux-ci risquent de susciter une analyse génétique alors même que la démarche d'écriture se veut en partie entée sur des mouvements latents⁷³⁶ : la démarche du poète autant que celle de ses amis artistes est « ignorant[e] du but⁷³⁷ ». Or cette disposition contredirait la libre participation du lecteur, car le lecteur postulé par Pierre Chappuis n'est nullement assigné à un objectif analytique prédéfini. Précisément, durant le projet *Résidences virtuelles*, le poète a bien livré quelques exemples de retouches, mais sans les expliquer systématiquement, laissant au lecteur la possibilité de s'y aventurer. Par ailleurs, les notes proposées ne sont pas nettement distinctes de celles qui figurent dans les essais, la différence tient surtout aux adresses à tel ou tel interlocuteur (A. Rodriguez, J. Taylor), intervenant ici à là à la manière d'apartés. En somme, pénétrer dans l'atelier du poète permet de retrouver une figure auctoriale qui inlassablement s'interroge, mais qui, toujours en connaissance de cause, veut consentir à faire confiance à la mise en relation poétique, car « [l]a poésie demande que l'on ait foi en son pouvoir créateur, tant de la part du poète que du lecteur qui la crée à son tour.⁷³⁸ » (R. Juarroz).

⁷³³ *Ibidem.*

⁷³⁴ *Ibidem.*

⁷³⁵ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Parlant », p. 124. La citation apparaît notamment dans Éluard, Paul, *Donner à voir, op. cit.*, p. 77.

⁷³⁶ Le poète s'en explique dans *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, p. 103 : « Ne pas laisser trace, donc, du poème en train de se faire au profit du poème mené à chef [...] Au demeurant, comment prétendrait-on (si précieux, si complets puissent être les documents conservés) retrouver la genèse, la maturation d'un poème quand elle a échappé d'abord, pour l'essentiel, à celui qui l'a produit ».

⁷³⁷ *De l'un à l'autre, op.cit.*, p. 25.

⁷³⁸ Juarroz, Roberto, *Poésie et création, op. cit.*, p. 137.

2.2. *Se figurer des manières de lecture afin d'envisager le devenir de l'œuvre*

En se figurant diverses modalités de lecture d'un texte, le poète envisage les possibles déploiements de son œuvre. En dépit des incertitudes concernant son propre travail, le poète conçoit « objectivement » le devenir du texte comme un prolongement infini, grâce à « la chaîne secrète et ininterrompue de ses lecteurs, tour à tour (sa jeunesse, sa nouveauté) présent en chacun d'eux⁷³⁹ ». Pour reprendre le parallèle avec R. Juarroz, le poème est pensé comme une œuvre vive devant « s'accomplir et se faire chez celui qui le reçoit ». Mieux encore, le poème doit être capable de se recréer et de se compléter sans fin chez son créateur et chez les autres.⁷⁴⁰ Or, non seulement Pierre Chappuis a remanié ses textes lors des republications des recueils, mais surtout, le travail d'ensemble sur la « charpente musicale » d'une œuvre « toujours en cours de rénovation »⁷⁴¹ et sur les répons et les échos entre les œuvres⁷⁴² promet aux lecteurs des répercussions et des développements multiples qui ne dépendront que du jeu de sa propre mémoire et de sa capacité à nouer une relation de compagnonnage à mesure de la parution des œuvres. Ajoutons encore que se représenter diverses manières de lecture répond à la volonté d'envisager un possible poétique pour l'œuvre. Ces « façons de lire⁷⁴³ » (M. Macé) imaginées par l'auteur sont orientées vers deux certitudes : le texte donne « part à vivre »⁷⁴⁴, et le lecteur attend du poème qu'il infléchisse ou renouvelle sa capacité à goûter les sensations offertes par le monde, à « entrer dans des moments de plénitude⁷⁴⁵ ». Après la question rhétorique, « Attend-on d'une peinture, d'un morceau de musique qu'ils rendent compte d'un engagement ? », l'auteur-lecteur, en tant que figure miroitante du lecteur postulé, répond que le poème « n'a de valeur que s'il modifie notre manière d'être et de sentir. »⁷⁴⁶. En principe, P. Chappuis se figure des « façons de lire » en pensant aux « manières d'être »⁷⁴⁷ (M. Macé) que l'œuvre pourrait initier.

Pour développer cette idée, nous insisterons sur l'articulation entre la figure du lecteur et la postulation d'une œuvre phénix, avant d'observer comment les figures de l'auteur et du lecteur s'articulent de façon à montrer qu'« [u]n livre, qu'on le lise ou qu'on l'écrive, doit être soluble dans la vie », qu'il doit être possible « à chaque page [de] lever les yeux sur le monde

⁷³⁹ *Le Biais des mots, op.cit.*, « *Beauté intemporelle* », p. 127.

⁷⁴⁰ Juarroz, Roberto, *fragments verticaux, op. cit.*, p. 99.

⁷⁴¹ *Pleines marges, op.cit.*, « *(mentalement, Paul Klee)* », p. 57.

⁷⁴² Auparavant étudié dans l'ensemble du 1.2.

⁷⁴³ Macé, Marielle, *Façons de lire, manières d'être, op. cit.*

⁷⁴⁴ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « *Part aux choses* », p. 111.

⁷⁴⁵ *Le Biais des mots, op.cit.*, II « *Parler dans le vide* », p. 29.

⁷⁴⁶ *Ibidem.*

⁷⁴⁷ Macé, Marielle, *Façons de lire, manières d'être, op. cit.*

ou [de] se pencher sur un souvenir pour vérifier le texte » : toute phrase se devant de « retourner l'âme du lecteur pour y semer, peut-être, ou au moins l'aérer au profit des racines qui dorment en [tout un chacun] » (J. Grosjean⁷⁴⁸).

2.2.1. Une œuvre phénix

Alors que la figure auctoriale est menacée par la déperdition énergétique⁷⁴⁹, le poème, œuvre vive, est une matière que les mots travaillent comme l'eau travaille une « cuve ou seille ». Mais ce travail n'opère pourtant qu'à la condition que le « temps » permette aux mots de délivrer le « *s e n s* » « de mieux en mieux », de « relecture en relecture »⁷⁵⁰. Si dans cet essai la figure du lecteur est comme oblitérée, elle est en général fréquemment convoquée : le souffle du lecteur ranime les braises poétiques, réveille la « *Belle au bois dormant* » qu'est la textualité reposant sur la page du livre. Reprise durant l'entretien avec Sylviane Dupuis dans *Le Lyrisme de la réalité*⁷⁵¹ (2003), la référence au conte de Perrault intervient en réalité dès 1992 dans *La Preuve par le vide* :

L'œuvre autrement reprendra feu, déploiement, reprendra vie de mot en mot pour son lecteur, en lui, par lui seul la délivrera dans son destin de mise à l'écart, de fixité, d'immobilité *au Bois dormant* – gage de renouveau à contre-courant de la dépense et des désespoirs qui l'ont nourri.⁷⁵²

Pour le poète, une fois publiée, l'œuvre revient entièrement au lecteur⁷⁵³, à son sens de la lecture, mais cela ne signifie pas exactement que l'œuvre littéraire se replie sur elle-même en excluant son auteur (position de M. Blanchot dans *L'Espace littéraire* : « *Noli me legere* »⁷⁵⁴). En effet, le lecteur réanime nécessairement une autre œuvre que celle envisagée par l'auteur, et c'est précisément en ce sens que sa participation est porteuse de vie pour le texte. En effet, une fois posé sur la page, le texte se tourne vainement vers son origine, celle-ci est, pour l'auteur lui-même, devenue inaccessible. Aussi, envisager le point de vue du lecteur, c'est pour P. Chappuis une façon de projeter le texte vers la lumière, vers le « destinataire

⁷⁴⁸ Grosjean, Jean, *Araméennes : conversations avec Roland Bouhéret, Dominique Bourg et Olivier Mongin*. Préface de Stanislas Breton ; avant-propos de Dominique Bourg. Paris : les Éditions du Cerf, Collection Parole présente, 1988, p. 71.

⁷⁴⁹ Dans l'essai intitulé « *Brouillons* » (*La Preuve par le vide*, *op.cit.*, p. 121), Pierre Chappuis explique qu'il se plaît, « après coup », à reparcourir les brouillons, à renouer en toute légèreté avec une démarche qui fut aventureuse, sans avoir à « dépenser » une « part du vécu » « pour nourrir le poème ».

⁷⁵⁰ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, « *Cuve ou seille* », p. 19. Le texte a été abordé plus longuement abordé page 696. La typographie relève du choix de l'auteur.

⁷⁵¹ *Le Lyrisme de la réalité*, *op.cit.*, p. 17.

⁷⁵² *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « *Brouillons* », p. 121.

⁷⁵³ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 103 : « Au lecteur [...], à lui seul toute la place. ».

⁷⁵⁴ Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, Idées, 1982, p. 13. Cité par Anna Élisabeth Schulte Nordholt dans *Maurice Blanchot. L'écriture comme expérience du dehors*, *op. cit.*, p. 305.

grâce à qui il refera surface⁷⁵⁵». Dans *Le Biais des mots*, la lecture est présentée comme une façon de tirer le poème à la surface, dans le présent. Tout en extirpant l'œuvre du passé, le lecteur en déplace et en répercute l'énergie et le mouvement : le poème finissant comme par prendre « source » en lui⁷⁵⁶. Dans *Battre le briquet*⁷⁵⁷, c'est la figure du lecteur-musicien⁷⁵⁸ qui recouvre les précédentes remarques : le lecteur doit recréer, interpréter, à son rythme, les « espaces intérieurs » que propose le poème et, « de par sa seule approche », il peut délivrer les mots « de la page, muette » afin de les « rendre au monde, frères de toutes choses ». L'ensemble des images du réveil, de la résurgence ou de l'embrasement traduit l'importance de la confiance accordée au lecteur, à sa volonté de participer d'une mise en relation poétique entre le texte et le monde. Mais, le développement réitéré de ces figures de lecture révèle aussi la volonté du poète d'accompagner l'œuvre au plus loin de lui, de la conduire vers cette vitalité et ce renouveau qui l'attendent, comme pour conjurer les menaces qui la guettent, de tomber dans l'oubli, de « parler dans le vide⁷⁵⁹».

Le second point qui intéresse la part laissée à l'autre, au lecteur, c'est l'exigence d'une œuvre aboutie-inachevée⁷⁶⁰. Dans *Battre le briquet*, le poète réaffirme que l'œuvre,

[...] n'a choix que de demeurer ouverte, aérée de l'intérieur, ayant rassemblé tant bien que mal des débris, à moins qu'il faille voir là des semis, œuvre alors non pas en ruines mais en germe.⁷⁶¹

L'idée de la fécondité de l'inaccomplissement rappelle la pensée romantique⁷⁶², la métaphore de la germination implique que le lecteur est figuré comme une sorte de terreau fertile en lequel l'œuvre, inaccomplie, trouverait à s'accomplir. Autrement dit, le poète réussit à créer les germes de la vie, et à les instiller chez le lecteur en qui ils se cristallisent. Le lecteur est nourri par le poème et le nourrit en retour ; il participe d'une création qui se passe en lui, qui passe par lui et qui lui devient propre. Grâce à ses capacités à se laisser immerger, à investir pleinement le texte, il se trouve lui-même et confère une sorte d'unité tonale à l'œuvre ouverte qui lui est proposée dans le livre. Pierre Chappuis figure le lecteur face à un texte qui « ne cesse de former un tout », mais qui ne cesse de se « métamorphoser en

⁷⁵⁵ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 109.

⁷⁵⁶ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, « *Beauté intemporelle* », p. 128.

⁷⁵⁷ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 165.

⁷⁵⁸ La métaphore est aussi celle à laquelle recourt Lorand Gaspar dans *Approche de la parole*, *op. cit.*, « *Vivre et écrire* », p. 195.

⁷⁵⁹ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, *II Parler dans le vide*, p. 29.

⁷⁶⁰ L'expression renvoie au titre d'A. Rodriguez, « *Suivre la foulée. L'abouti et l'inachevé chez Pierre Chappuis* », in A. Buchs, A. (dir.), Lüthi, A. (dir.), *Présences de Pierre Chappuis*, *op.cit.*, pp. 19-26.

⁷⁶¹ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 109.

⁷⁶² Nous ne revenons pas sur les rapports entre les parties et le tout, évoqués notamment au sujet du recueil *Soustrait au temps*, et à partir de la référence aux Märchenbilder (en 1.2.2.1).

[lui] »⁷⁶³. Il y a contiguïté entre la figure du lecteur-musicien, et l'idée selon laquelle ce serait au lecteur de (re)composer l'œuvre, de faire entendre un « chant » dont le poème est la trace⁷⁶⁴ aussi bien que l'intuition. Le lecteur n'œuvre pas tout à fait à la manière d'un compositeur, mais son rôle créateur est au moins équivalent à celui du chef d'orchestre et de l'auditeur réunis. La perspective correspond bien à la formule de J. Grosjean (citée en conclusion du précédent passage) : « Lire n'est pas un loisir, c'est un labour. Chaque phrase doit retourner l'âme du lecteur pour y semer, peut-être, ou au moins l'aérer ».

La métaphore de la germination traduit un immense espoir et une confiance inébranlable en la vitalité d'un texte dont l'aboutissement dans le livre réclame infiniment d'autres accomplissements. Cette confiance en un déploiement virtuellement inépuisable du poème tient à la manière dont Pierre Chappuis se figure un lecteur qui, parce qu'il est toujours ouvert sur le monde qui l'entoure, réinvente incessamment des manières de lire le poème, en conjonction avec ce qui l'entoure.

2.2.2. Figures et manières de lecteurs pour penser des reliements poétiques au monde

La poétique de la sympathie s'accorde avec la thèse ricœurienne selon laquelle ce qui est à « *comprendre* dans un texte n'est pas ce que "l'auteur a voulu dire", en essayant de "revivre" les intentions présumées de celui-ci, mais ce que porte le "monde du texte" [...] comme proposition de monde⁷⁶⁵ ». Les représentations de Pierre Chappuis entrent en résonance plus étroite encore avec la thèse de Marielle Macé qui, dans *Façons de lire, manières d'être*⁷⁶⁶, envisage une « herméneutique pratique⁷⁶⁷ » et étend la réflexion de Ricœur à la poésie. À de nombreuses reprises, le poète neuchâtelois glisse volontiers de sa propre expérience à la modélisation d'expériences intéressantes pour tous les lecteurs, et ce afin de réfléchir aux processus selon lesquels les livres « s'introduisent avec souplesse dans nos jours⁷⁶⁸ » (R. Char). Précisons qu'il n'est pas question que le poème se fonde dans l'ordinaire du quotidien, mais qu'il instille en lui la saveur de l'étrangeté. En encourageant l'expérience du « sentiment du monde » (Barbaras), le poète cherche à nous « rendre véritablement à nous-mêmes⁷⁶⁹ ».

⁷⁶³ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « Désarroi de la lecture », p. 85.

⁷⁶⁴ Dans *Le Biais des mots* (Paris : José Corti, 1999, p. 74), Pierre Chappuis estime, en tant qu'auteur, que c'est aux mots de « faire » remonter « le chant » ; il en est de même pour ce qui caractérise la part du lecteur.

⁷⁶⁵ Ricœur, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris : Éditions du Seuil, 1986, « Qu'est-ce qu'un texte ? » (1970), p. 139.

⁷⁶⁶ Macé, Marielle, *Façons de lire, manières d'être, op. cit.*

⁷⁶⁷ Macé, Marielle, Baroni, Raphaël, Rodriguez, Antonio, « Entretien avec Marielle Macé » (2014) sur le site Vox-poetica. Disponible à l'adresse suivante : <http://vox-poetica.com/entretiens/intMace.html>

⁷⁶⁸ Char, René, *Œuvres complètes, op. cit.*, « La bibliothèque est en feu », p. 379.

⁷⁶⁹ *Le Biais des mots, op.cit.*, « Parler dans le vide », p. 29.) :

Avant de revenir synthétiquement sur les possibles « manières d'être » engagées par l'œuvre de Pierre Chappuis, il est nécessaire d'analyser deux points : quelle importance l'auteur accorde-t-il à la manière dont le lecteur prend en charge les indéterminations textuelles (espacement textuel, soubresauts logico-discursifs), et comment se figure-t-il l'influence du contexte sur les dispositions du lecteur, et partant sur leurs effets durant la lecture ?

2.2.2.1. *Se figurer un lecteur prenant en charge le déploiement textuel*

De Wolfgang Iser à Pierre Chappuis

La manière dont Pierre Chappuis se figure le lecteur est, sur certains points, proche des réflexions de W. Iser dans *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*⁷⁷⁰. Certains postulats sont communs au théoricien et au poète. L'un et l'autre interrogent l'expérience que la lecture fait vivre à un lecteur (le lecteur « implicite⁷⁷¹ » pour W. Iser) : si celui-ci accepte de mettre en jeu sa sensibilité pour entrer en sympathie avec le texte, pour l'investir, il « sort temporairement de ses dispositions individuelles⁷⁷² » (W. Iser). L'interaction entre l'œuvre et le lecteur est conçue comme dépendant étroitement de la distinction entre le thème et l'horizon : citant⁷⁷³ Merleau-Ponty (*Signes*), le théoricien insiste sur la propension du texte à dire « péremptoirement quand il renonce à dire la chose même », ce qui renvoie aux analyses menées sur la manière dont les poèmes chappuisiens trouvent prise en pointant dans le vide, dans l'indéterminé⁷⁷⁴. En outre, à l'instar de W. Iser, le poète pense que la participation créatrice du lecteur dépend étroitement de la présence de « lieux d'indétermination⁷⁷⁵ » textuelle. Autrement dit, selon notre propre terminologie, les lieux de disjonctions textuels que sont les ponctèmes blancs⁷⁷⁶, les écarts logico-discursifs⁷⁷⁷, et plus largement encore l'ensemble du travail figural, requièrent l'engagement interprétatif du lecteur. De fait,

⁷⁷⁰ Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*. Traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer. Bruxelles : Pierre Mardaga, 1976.

⁷⁷¹ W. Iser précise que le « lecteur implicite n'est pas l'abstraction d'un lecteur réel », mais qu'il « est plutôt la condition d'une tension que le lecteur réel vit lorsqu'il accepte ce rôle. » consistant à « mettre [s]a sensibilité et [s]on esprit au livre dans la mesure où [il] désire apprécier celui-ci à part entière. » (*L'acte de lecture, op. cit.*, p. 73).

⁷⁷² *Ibidem*, p. 279.

⁷⁷³ *Ibidem*, p. 298. Nous proposons la référence suivante : Merleau-Ponty, Maurice, *Signes*. Paris : Gallimard, 1960, Collection NRF, p. 55.

⁷⁷⁴ Voir les chapitres développés en 2.1.1.1.

⁷⁷⁵ *Ibidem*, pp. 300-315. La notion empruntée à Ingarden est réarticulée, W. Iser contestant l'idée de « réduction » ou de « résolution » de la « significations des lieux d'indétermination » (p. 309).

⁷⁷⁶ W. Iser étudie le « blanc en tant que disjonction », entre les pages 318-338 (*L'acte de lecture, op. cit.*).

⁷⁷⁷ W. Iser travaille sur les négations (pp. 365- 386) et sur la négativité textuelle (pp. 3387-395). Il considère que les « lacunes du texte sont comblées par les représentations du lecteur » (p. 387), quand nous avons proposé de considérer l'ensemble des écarts logico-discursifs qu'ils soient relatifs aux dissensions, aux tensions logiques, à la fluidité phrastique (2.1.2) ou à la figuralité (2.1.3).

les champs d'interférences entre les segments et les unités textuelles du poème ne peuvent pas se résorber, pas davantage que dans le récit sur lequel travaille W. Iser. Aussi indéniables soient les proximités entre P. Chappuis et W. Iser, le poète considère surtout le travail de la matière poétique quand le second s'intéresse au récit. En outre, le poète ne restreint pas la lecture au seul face à face entre le lecteur et le texte : une fois « le livre refermé », le lecteur « ne cessera » de « revenir » à l'œuvre « mentalement pour procéder à maint réajustement (sans relecture, sans vérification)⁷⁷⁸ ». L'auteur romand note combien le processus de lecture est conditionné par des circonstances, façonné par les dispositions matérielles dans lesquelles se trouve le lecteur qui s'interrompt, qui reprend sa lecture. Dans sa réflexion, l'auteur prend également en compte le travail latent de la mémoire et des affects⁷⁷⁹, qui participent d'un processus pouvant s'étendre tout au long d'une vie.

La figure du lecteur aux prises avec les disjonctions textuelles

Précisons d'emblée que Pierre Chappuis ne ménage pas des disjonctions textuelles au prétexte qu'elles mobiliseraient davantage l'attention du lecteur : les indéterminations textuelles existent du fait même de l'« [i]mpossible unité » de la pensée⁷⁸⁰. Les disjonctions participent de l'effet miroitant du poème, car, comme l'explique L. Gaspar, si le poème « nous révèle plus qu'il ne se révèle », c'est que « [s]es intervalles, ses insécurités nous fouillent.⁷⁸¹ ». Dans le troisième chapitre de « *L'intimité de la lecture*⁷⁸² », l'auteur confronte diverses manières de lire et, corollairement, il postule différents effets de lecture. Conscient de « multipli[er] les arrêts, détours, repentirs comme autant [...] de chicanes censées [lui] appartenir en propre », le poète s'interroge sur les réactions du lecteur. Il met en balance la possible et légitime réticence d'un lecteur qui redouterait de « perdre le fil » du texte, avec sa propre crainte de réfréner la liberté du lecteur. Reste que le lecteur imaginé par l'auteur accepte de s'engager dans un cheminement aventureux, savoure les effets de démultiplication des parcours de lecture ménagés par les disjonctions textuelles, se plaît à suivre les « infinies proliférations » induites par le poème. Le lecteur, considère-t-il, y trouverait son compte car il serait ainsi amené à se vouer à des allers-retours dans le texte (et vers le texte, abandonné puis

⁷⁷⁸ *Le Biais des mots*, op.cit, pp. 48-49. Respect de la graphie proposée par l'auteur qui emploie l'expression au singulier, dans le sens de « plus d'un ».

⁷⁷⁹ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit, « *Désarroi de la lecture* », pp. 84-85. « Savoir, quand un livre nous *tient à cœur*, si ce n'est pas plutôt lui qui poursuit en nous son exploration [...] Sans ce *travail* sous-jacent, tout effort demeurant vain et désordonné, notre désir de comprendre, d'entrer en sympathie ne pourrait sans doute que se briser ».

⁷⁸⁰ *Le Biais des mots*, op.cit, III. *Dans l'intervalle*, p. 48.

⁷⁸¹ Gaspar, Lorand, *Approche de la parole*, op. cit., p. 52.

⁷⁸² *Le Biais des mots*, op.cit, pp. 47-50.

repris) et, par là-même, il pourrait exercer tout à fait librement sa propension à une imagination capricieuse (« sa fantaisie »). C'est bien un lecteur-rêveur, un lecteur inspiré que postule Pierre Chappuis, le texte nourrissant le lecteur, le régénérant, et réciproquement. Synthétiquement, le lecteur est figuré comme un destinataire à la fois indocile et patient, attentif et dispersé. Le lecteur serait prêt à abandonner les certitudes interprétatives (à « endosser » une « pleine insécurité ») pour goûter les plaisirs suscités par les flottements textuels, pour apprécier la liberté offerte par l'absence des marques d'une téléologie phrastique ou textuelle. Le lecteur acceptant un tel « pacte lyrique » (A. Rodriguez) est un lecteur qui consent à ne pas trouver le dernier, le fin mot d'une œuvre que l'auteur voue à l'énigme irrésolue de tensions intérieures. Le pari consiste à croire que l'insolubilité des tensions vives qui structurent le texte et l'œuvre ne sera pas appréhendée par le lecteur comme autant de signes de faiblesse, ou comme autant d'indices d'un jeu asymétrique et futile, mais bien plutôt comme autant d'articulations textuelles irréductibles dans un parcours textuel qui est toujours et sincèrement « en devenir⁷⁸³ ». Si telle est la démarche du lecteur, alors l'œuvre ne tient plus d'un mystère à découvrir mais d'une expérience à partager. Telle est peut-être la raison pour laquelle le poète voit, dans les « écarts, les ruptures » et aussi dans les ponctèmes « blancs » la possibilité pour les mots de « délivre[r] sentiments, émotions du poids de l'anecdote⁷⁸⁴ ».

Pour Pierre Chappuis, comme W. Iser, les ponctèmes blancs jouent un rôle crucial dans l'interaction entre le poème et son lecteur. Qu'ils soient associés à l'« oubli », au « silence » ou encore au « vide »⁷⁸⁵, les blancs sont les lieux où s'articulent, ou se désarticulent, les mouvements qui résulteraient, en droite ligne, des tensions liées à la composition du poème. En outre, ils engagent la possibilité, pour chaque lecteur, d'adopter une allure qui lui soit propre : dans les ponctèmes blancs, ce dernier trouverait à respirer, à rêver, à s'absenter, à retourner sur ce qui précède, ou inversement à bondir vers les segments suivants. Dans *Le Biais des mots*, les « marges intérieures » ouvertes par les ponctèmes blancs sont des lieux faisant « place à une attente, un oubli féconds⁷⁸⁶ ». Grâce à elles, le lecteur peut répondre à l'allure textuelle proposée par le poète, il peut s'espacer (du regard) sur la page, se suspendre, se laisser le temps de créer diverses mises en relation entre les mots et les choses, celles-ci étant « suscitées, ou ressuscitées⁷⁸⁷ » du fait de la pulsion scopique et de

⁷⁸³ *La Preuve par le vide*, op.cit, « Devenir », p. 131.

⁷⁸⁴ *Le Biais des mots*, op.cit, II, *Loggia plutôt que chambre*, pp. 45-46.

⁷⁸⁵ *La Preuve par le vide*, op.cit, « Un rêve parallèle », pp. 31-32.

⁷⁸⁶ *Le Biais des mots*, op.cit, IV *Quitte ou double*, p51.

⁷⁸⁷ *Ibidem*.

l'imagination. Délivrant le poète et le lecteur « du souci d'*avancer*⁷⁸⁸», le ponctème blanc favorise une allure, un rythme propre à chacun : dans ce laps graphique et temporel, le lecteur peut disposer de lui-même, il peut répliquer par rapport à ce qu'il a lu, il a la possibilité de façonner son imaginaire, de se préparer à ce qu'il va lire ensuite : en substance, il s'essaie à des « formes de vie⁷⁸⁹ » (M. Macé). En réponse aux propos du poète, ces formes ont trait à des manières d'immersion dans les moindres choses qui animent les lieux, à l'allègement, à l'espacement de soi induits par l'abandon « des préoccupations plus ou moins vaines qui, le reste du temps, se resserrent sur soi⁷⁹⁰ ». Pour le poète, le ponctème blanc régénère⁷⁹¹ en favorisant le « transvase[ment] des images⁷⁹² » de l'œuvre dans la conscience du lecteur. Les ponctèmes blancs ont pour rôle de « donner du champ à autrui », ils sont le « lieu d'un échange muet » entre l'auteur et le lecteur⁷⁹³. Tels qu'appréhendés par le poète neuchâtelois, les ponctèmes blancs tout autant que les « blancs de sens » conduisent le lecteur à « *Lever les yeux de son livre*⁷⁹⁴ » (Y. Bonnefoy) ; ils ouvrent sur une étendue spatio-temporelle « plus vaste » que celle du texte, et même que celle de l'ici-maintenant du lecteur⁷⁹⁵.

2.2.2.2. *L'importance du milieu environnant le lecteur*

Les interactions entre la triade du texte, du lecteur et du monde environnant sont multidirectionnelles. Pierre Chappuis se figure précisément l'un de ces mouvements, celui par lequel le milieu environnant agit sur le processus de la lecture.

Sans exclure absolument la figure du lecteur voyageur, dont le livre est le précaire « compagnon de route », le poète pense surtout la situation d'« intimité de la lecture », le lecteur, retranché, solitaire, tenant entre ses mains un « beau livre »⁷⁹⁶. Dans le chapitre « *Loggia plutôt que chambre*⁷⁹⁷ » (*Le Biais des mots*), la figure du poète-lecteur se (re)trouve, en toute ambiguïté, dans une disposition qui est favorable à la lecture, ou bien qui découle de la lecture, dans une demeure qui est, réellement ou métaphoriquement,

⁷⁸⁸ *Le Biais des mots, op.cit, II, Loggia plutôt que chambre*, p. 45.

⁷⁸⁹ La formulation permet (entre autres propositions tout aussi incontournables) à Marielle Macé de décliner le concept de style dans *Façons de lire, manières d'être, op. cit.*, p. 21.

⁷⁹⁰ *Le Biais des mots, op.cit, IV, Pour accompagner "Pleines marges"*, p. 116.

⁷⁹¹ Le ponctème est « l'équivalent de fonts baptismaux » (*La Preuve par le vide, op.cit, « Sas »*, p. 38.

⁷⁹² *Muettes émergences, proses. Ibidem*, p. 19.

⁷⁹³ *Le Biais des mots, op.cit, IV, Pour accompagner "Pleines marges"*, p. 116.

⁷⁹⁴ Bonnefoy, Yves, *Entretiens sur la poésie : 1972-1990*. Paris : Mercure de France, 1990, « *Lever les yeux de son livre (1988)* », pp. 223-239.

⁷⁹⁵ *Le Biais des mots, op.cit, I, L'insaisissable*, p. 66.

⁷⁹⁶ *Le Biais des mots, op.cit, L'intimité de la lecture*, pp. 41-43.

⁷⁹⁷ *Le Biais des mots, op.cit*, pp. 44-46.

« [s]pacieuse, ouverte⁷⁹⁸ ». En revanche, dans « *Une lecture buissonnière* » (*Battre le briquet*), l'ambiguïté est levée, la loggia étant le « lieu ouvert » où le poème « nous installe » de manière favorable. Citant Proust⁷⁹⁹, Pierre Chappuis met en évidence les modulations de l'attention du lecteur, tiraillé entre l'appel du livre, les sensations que le texte fait naître et, indissociablement, les sensations suscitées par les « manifestations extérieures » que sont « le vol d'une abeille, un rayon de soleil gênant, des cloches sonnantes au loin⁸⁰⁰ ». Ce qui intéresse plus encore l'auteur, c'est l'intrication des sensations qui informent et déforment à la fois le texte, pour le marquer de manière absolument indélébile : la relecture de l'œuvre sera toujours colorée par ces perceptions extérieures, et réciproquement, le souvenir laissé par l'œuvre pourrait être (Proust en témoigne) foncièrement oblitéré par ces mêmes sensations extérieures qui ont envahi, voire dominé, le processus de lecture. À ce chapitre fait écho un témoignage personnel : évoquant le souvenir enfantin de la lecture des *Enfants du capitaine Grant* de Jules Verne, le poète explique que tel épisode du récit est désormais « inséparable » de la musique de Schubert que travaillait sa sœur. L'argument, « le lecteur n'est pas toujours coupé totalement de ce qui l'environne », pourrait sembler de moindre portée, mais il n'en est rien : convoquant l'exemple du travail du poète Pierre-Alain Tâche⁸⁰¹, Pierre Chappuis insiste sur l'idée que chaque œuvre réclame et, de fait, crée un espace de résonance qui lui est propre, dont participe à des degrés divers le milieu, réel ou imaginaire, qui enveloppe l'esprit du lecteur.

La loggia dans laquelle le poète se figure le lecteur permet d'appréhender l'autre versant de l'interaction entre le poème et le milieu environnant : le livre, la chambre ouvrent sur un monde extérieur, comme le texte communique avec ses marges (« le poème respire, libre comme l'air⁸⁰² »). Deux métaphores se répondent entre *Le Biais des mots* et *Battre le briquet* : ici, le poète se figure une lecture qui « se poursuit alors dans les marges autant que

⁷⁹⁸ *Ibidem*, p. 45.

⁷⁹⁹ *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, *op. cit.*, *Pastiches et mélanges*, « *Sur la lecture* », préface de *Sésame et les Lys* de Ruskin traduit par Proust, p. 160 : « tout cela, dont la lecture aurait dû nous empêcher de percevoir autre chose que l'importunité, elle en gravait au contraire en nous un souvenir tellement doux (tellement plus précieux à notre jugement actuel que ce que nous lisions alors avec amour) que, s'il nous arrive encore aujourd'hui de feuilleter ces livres d'autrefois, ce n'est plus que comme les seuls calendriers que nous ayons gardés des jours enfuis, et avec l'espoir de voir reflétés sur leurs pages les demeures et les étangs qui n'existent plus. »

⁸⁰⁰ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op. cit.*, « *Une lecture buissonnière* », p. 128.

⁸⁰¹ Pierre-Alain Tâche est un poète suisse né en 1940, proche de Pierre Chappuis. Il a participé au comité de rédaction de *La Revue de Belles-Lettres*, et contribué à diverses revues (dont *La Nouvelle Revue Française*, *Argile*, *Autre Sud*, *Po&sie*, *Conférence*). Pierre Chappuis fait référence à l'ouvrage *L'Ombre d'Hélène, Suivi de La fausse morte*. Carouge-Genève : Zoé, 2015. Dans ce livre, P.-A. Tâche engage une réflexion sur l'influence de l'œuvre de Jouve, dans les années profondes, dans sa venue à l'écriture. Tout un pan de l'essai concerne l'influence exercée par le lieu, que ce soit sur l'écriture ou sur la lecture d'un texte.

⁸⁰² *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op. cit.*, « *Une lecture buissonnière* », p. 127.

dans le texte⁸⁰³ » ; là, la lecture se déploie « à tous vents », sillonnant « chemins de traverse, détours, raccourcis, sentiers perdus où côtoyer arêtes et tourbillons, clairières, gorges étroites ou vastes étendues »⁸⁰⁴. L'indétermination du substantif « marges » suppose un élargissement indéfini, correspondant aussi bien à la blancheur qui enveloppe le texte, espace moindre qui sépare les mots du monde alentour, qu'à un pourtour méditatif, à une zone de mise en relation entre le texte et le milieu environnant. Enfin, les « marges » peuvent encore désigner le milieu de rêve que l'œuvre s'est construite dans l'esprit du lecteur. De fait, les marges du poème sont « – marges d'oubli, marges de réminiscence⁸⁰⁵ » : que le texte trouve à s'épancher dans le monde, ou que le monde interfère dans le poème, le jeu est complexe, tenant d'une oblitération autant que d'un écho. Vibration et oscillation figurent un processus de lecture illimité, le lecteur se voue aux répercussions et aux renouvellements réciproques entre l'espace intérieur, le paysage évoqué dans le livre et l'espace attendant au livre, celui l'entoure ou celui qu'il se forge sous l'emprise de l'évocation poétique du livre. Quant au paysage de la lecture, il est relativement indéterminable : l'accumulation figure les tensions entre des passages pour lesquels la lecture est plus difficile (« arêtes », « gorges étroites »), ou bien plus aisée, plus lumineuse (« clairières », « vastes étendues ») car ouvrant de larges espaces à l'imaginaire du lecteur. Ce paysage de la lecture implique aussi bien la sensation kinesthésique du voyage dans les mots (précisément, le poète a rappelé en haut de page que le poème se lit « *par sauts et gambades* ») que dans les étendues familières à l'auteur (étendues comportant effectivement les reliefs et les éléments paysagers mentionnés).

Lorsque le poète s'attache à décrire le rapport aux marges, il envisage des mouvements circulatoires entre les mots et l'ensemble textuel, entre le déploiement textuel et son enveloppe extérieure : un monde de résonance, un influx poétique complexe. La marge interroge la relation de contiguïté à laquelle le lecteur donne naissance en levant les yeux du livre, en un sens optique, mais aussi en expérimentant tous types de reliements avec le monde qui l'entoure. Si Y. Bonnefoy considère plutôt une forme de vérification, le lecteur se tournant vers le monde pour faire « valoir » le sens du texte en « recharge[ant] les mots » de ses « souvenirs », de ses « expériences »⁸⁰⁶ ; Pierre Chappuis envisage aussi un système de « va-et-vient favorables⁸⁰⁷ », mais qui ressortirait à l'espacement d'un royaume poétique. Il n'y a

⁸⁰³ *Le Biais des mots, op.cit, II, Loggia plutôt que chambre*, p. 45.

⁸⁰⁴ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit, « Une lecture buissonnière »*, p. 127.

⁸⁰⁵ *Ibidem.*

⁸⁰⁶ Bonnefoy, Yves, *Entretiens sur la poésie : 1972-1990*. Paris : Mercure de France, 1990, « *Lever les yeux de son livre (1988)* », p. 238.

⁸⁰⁷ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit, « Une lecture buissonnière »*, p. 128.

pas que le monde qui est « toujours inconnu, toujours "vierge et vivace"⁸⁰⁸ » (Y. Bonnefoy) : le texte et les sensations et les réminiscences diverses qu'il trame le sont aussi, selon le double principe des « vases communicants⁸⁰⁹ » et des courants latents. En paraphrasant Claude Dourguin⁸¹⁰ (elle-même citant A. Du Bouchet⁸¹¹), affirmons que si l'œuvre de Pierre Chappuis est de celles qui « nous rendent très très vite au dehors⁸¹² », elle est aussi de celles qui nous conduisent volontiers vers le(s) livre(s), vers la musique ou vers les arts plastiques.

2.2.2.3. Favoriser des manières d'être

Du poème, écriture et lecture confondues, Pierre Chappuis attend qu'il « modèle », « modifie notre manière d'être et de sentir », c'est-à-dire qu'il « nous apprenne à aiguïser nos sens, à respirer, aimer avec notre corps, entrer dans des moments de plénitude »⁸¹³. À la suite de l'ensemble des analyses menées en première partie sur la labilité de l'étendue, en troisième partie, sur la disponibilité ou le dessaisissement du locuteur dans l'étendue, il n'est plus besoin de justifier du fait que la figure auctoriale, heureuse de « [p]erdre pied⁸¹⁴ » dans des étendues incommensurables (« Plus de pays, plus de distances, d'espaces mesurables⁸¹⁵ »), cherche à faire éprouver des sensations de glissements, de frôlements sensuels dans une étendue savoureuse, réjouissante, émouvante. Pour « donner part à vivre », l'auteur a choisi de mettre en évidence l'insistance avec laquelle les choses le sollicitent, toujours et encore, il a incessamment manifesté le désir de « céder à leur sollicitation », quand bien même toute chose se dérobe⁸¹⁶. C'est une soif sans limite, un allant irrépressible, une quête ardente qui sont figurés⁸¹⁷ dans les poèmes et les proses. Les échos et les répons entre les textes, entre les œuvres, attestent de la vitalité infinie des choses moindres ainsi que de leur propension à assurer tout au moins un allègement, si ce n'est un moment d'entière plénitude. À portée de mots, à portée des sens, la réjouissance des (et dans les) choses est présentée comme une

⁸⁰⁸ *Ibidem*, p. 238.

⁸⁰⁹ *Ibidem*.

⁸¹⁰ Dourguin, Claude, « Pierre Chappuis sur le chemin », in *La Revue de Belles-Lettres*, n°3-4, 1999, p. 81.

⁸¹¹ L'autrice fait référence à l'œuvre suivante : Du Bouchet, André, *Qui n'est pas tourné vers nous*. Paris : Mercure de France, 1972, p. 109 : « ... au plus vite : dans telle œuvre ce n'est pas l'attrait d'une œuvre accomplie qui continue de s'exercer – non plus qu'au hasard d'une lecture je ne me figure acquis par ce qu'il m'arrive plus ou moins attentivement de feuilleter – pour enfin le laisser en plan, mais ce qui au travers de l'œuvre déjà, brusquant les écarts, nous rend très vite au-dehors (telle est peut-être une clarté – ou le jour, comme émanée d'elle, qui enveloppe...) ».

⁸¹² Dourguin, Claude, « Pierre Chappuis sur le chemin », in *La Revue de Belles-Lettres*, n°3-4, 1999, p. 81.

⁸¹³ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, p. 29.

⁸¹⁴ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « Perdre pied », p32.

⁸¹⁵ *Ibidem*.

⁸¹⁶ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Part aux choses », p. 111.

⁸¹⁷ Ce qui correspond en particulier au travail mené sur le sens de la marche (en 3.1.4) et sur l'allègement poét(h)ique (en 3.2).

promesse, un royaume attenant. En effet, chaque texte est conçu par l'auteur comme un « appel d'air⁸¹⁸ » ouvrant, depuis la loggia poétique, à une circulation dans la nature, dans le monde, à une ample respiration. Si le monde, ou l'œuvre, laisse chacun d'entre nous à sa « solitude », cette solitude peut paradoxalement être « partagée »⁸¹⁹ : les choses respirent à nos côtés, elles miroitent notre existence aussi bien que celle des autres, de la figure amie du poète, de l'artiste ou du lecteur. Voilà tout ce que faisait entendre l'assertion de J. Grosjean : « Chaque phrase doit retourner l'âme du lecteur pour y semer peut-être ou au moins l'aérer au profit des racines qui dorment en nous.⁸²⁰ » : il n'y a pas d'antinomie entre l'enracinement et l'allègement, entre la profondeur et la légèreté. Reste que la participation du lecteur est requise pour qu'il parvienne à rejouer, sur son propre sol, des manières de voir, d'entendre, de sentir et d'aimer. En tous lieux, en tous âges, la poésie peut renaître.

Comme L. Gaspar, Pierre Chappuis a pleinement conscience du fait que les « façons de voir » figurées dans ses poèmes, les « orientations qu'elles impriment », chaque lecteur les « modèlera, en partant des données [de sa] nature propre et des circonstances [de son] enfance » et ce « tout le long de son existence, à travers [des] rencontres et [des] épreuves de toutes sortes.⁸²¹ ». Aussi, l'espace intérieur du poème doit viser un effet d'« entière fraîcheur⁸²² ». Dans « (*glycines et lilas*) » par exemple, la « Fraîcheur » de l'aura chromatique, des senteurs claires, engage le temps (« Aujourd'hui »), le poète et la page même à « parle[r] clair »⁸²³ (la blancheur éclatante de la page étant rehaussée par quatre vers). Pour le poète neuchâtelois, le texte doit faire « place nette⁸²⁴ » dans l'esprit du lecteur. De la même manière que le sentiment du monde et la réminiscence ont pu faire « place nette » dans l'esprit du poète lui-même, le poème doit laver le regard du lecteur, ou plus modestement encore, susciter en lui le goût de cet exercice. De fait, les métaphores de l'éclairement, les isotopies de l'aurore, de la fraîcheur, du « regard lavé⁸²⁵ », du « [r]enouveau du regard⁸²⁶ » appellent le lecteur à des répliques correspondantes, à des « attitudes mentales⁸²⁷ » (M. Macé) équivalentes. Or, dans les poèmes, toutes les choses, les moindres choses sont propices au

⁸¹⁸ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., « Appel d'air », pp. 54-55.

⁸¹⁹ *Ibidem*, p. 55.

⁸²⁰ Grosjean, Jean, *Araméennes*, op. cit., p. 71.

⁸²¹ Gaspar, Lorand, *Approche de la parole*, op. cit., pp. 175-176.

⁸²² *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit., p. 93.

⁸²³ *Mon murmure, mon souffle*, op.cit., p. 35.

⁸²⁴ *Le Biais des mots*, op.cit., p. 63.

⁸²⁵ Parmi d'autres références, le lecteur peut retrouver la tournure verbale dans « *Une explosion de givre* » (*Éboulis & autres poèmes précédé de Soustrait au temps*, op.cit., p. 178), dans *Comme un léger sommeil*, op.cit., p. 24, ou dans « *Au-dessus de l'ombre* » (*Distance aveugle précédé de L'invisible parole*, op.cit., p. 85).

⁸²⁶ Reprise de l'un des titres du recueil de poèmes en prose *À portée de la voix*, op.cit., p. 8.

⁸²⁷ Macé, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, op. cit., p. 41.

« ressourcement de notre regard » : « rien que d'apparaître » ainsi, familières mais troublantes au regard du locuteur, elles « nous révèle[nt] [...] la limpidité de notre désir »⁸²⁸, elles donnent idée de ce que peut être une manière d'habiter poétiquement le monde. Parallèlement aux poèmes, les essais et les proses redoublent cette conviction, en la rapportant à d'autres œuvres, d'autres artistes, d'autres figures. Par exemple, le travail d'André Siron sur les éclats de bleu fait entrevoir au poète de vitales « bouffées de fraîcheur⁸²⁹ » ; dans *Muettes émergences*⁸³⁰, l'œuvre pour voix et orchestre de S. Barber (pour la musique) et James Agee (l'auteur), *Knoxville : Summer of 1915*⁸³¹, est le pivot d'une songerie qui enlace la fraîcheur chromatique des « tilleuls en fleurs » et l'idéal d'une « communication heureuse », transparente, quasiment silencieuse. Sur ce point aussi, le travail de Pierre Chappuis rejoint la position que L. Gaspar explicite par ces mots : les choses qui « lavent le regard », qui « éclairent dans le mouvement de l'échange », il est possible de les trouver « parmi les ouvrages des hommes » aussi bien que « dans la nature non humaine »⁸³². Toutes les interactions entre les choses, les mots et les œuvres ressourcent le désir du poète qui, par miroitement, interroge la vitalité, l'ardeur et l'envie du lecteur de retrouver une réjouissance retrempee à toutes profondeurs (tempérament, lectures ou souvenirs d'enfances).

Conclusion du chapitre III

Les études sur la mise en dialogue intertextuelle ou intermédiaire et sur les figures d'altérité du lecteur témoignent de l'importance de l'autre. L'autre, quelle que soit sa situation, artiste contemporain ou prédécesseur, lecteur d'aujourd'hui ou de demain, est tout à la fois familier et inconnu, toujours proche et distant. Son existence est nécessaire en ce qu'elle est au cœur d'interactions diverses fondées sur la connivence, l'échange et le miroitement, et ce à des « profondeurs insoupçonnées⁸³³ » de la conscience. La part de l'autre ressortit à un espacement, à une respiration, à une circulation de mots, de figures, d'affects, de désirs, de questionnements, de prolongements rêveurs et, corollairement, elle engage un ailleurs ici : un royaume intersubjectif. Ce royaume éclaire une énigme, une expérience, un appel qui consistent en un enracinement dans le monde et au cœur des choses ; il s'instaure

⁸²⁸ *Distance aveugle précédé de L'invisible parole, op.cit.*, « La première heure », pp. 28-29.

⁸²⁹ *De l'un à l'autre, op.cit.*, « Dans l'équilibre de la lumière », p. 37.

⁸³⁰ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « La communication heureuse », p. 220.

⁸³¹ L'œuvre est datée de 1938.

⁸³² Gaspar, Lorand, *Approche de la parole, op. cit.*, p. 154.

⁸³³ *Muettes émergences, proses, op.cit.*, « La nuit des temps », p. 179.

tout à la fois en soi et hors de soi, par soi et par le biais des autres. En substance, il y a miroitement, parce qu'au sein de la « communauté littéraire » (Blanchot) définie par le poète, la solitude et la différence seraient de l'ordre d'une altération multiple et labile, quand l'altérité absolue serait du côté de l'indifférence à l'égard des œuvres et des artistes convoqués. La communauté chappuisienne est indissociable d'une volonté d'approfondir la part de l'autre : la part de l'autre peut être, partiellement du moins, comprise (non résolue ou clarifiée) et, partant, elle induit une ouverture et un approfondissement de l'inconnu en soi. Pointer la part de l'autre dans l'œuvre, à quelque niveau que ce soit dans l'expérience d'écriture, c'est aussi revenir, par tâtonnements, à une cohérence poétique propre : quand les questionnements, les désirs, les pensées, les rêves des uns et des autres se prolongent et se font écho sur plus d'un point, seuls les équilibres articulatoires entre ces aspirations, ces idées sont singuliers, uniques. Cet attachement médiat à la quête de soi est, à nos yeux, ce qui distingue le plus nettement la poétique chappuisienne de la communauté blanchotienne.

Fondamentalement, la part de l'autre travaille la poésie de l'auteur, et d'autant plus nettement si l'on entend, comme le propose J. Thélot, le concept de « travail vivant » de la poésie comme ce qui renvoie aussi bien à « ce à quoi le poème doit sa possibilité » qu'à « ce dont il est chargé »⁸³⁴. La part du travail vivant tenant à l'œuvre ou à la démarche artistique de l'autre relève de la poétique dans la mesure où donner à voir la part de l'autre implique la volonté de remonter vers ce qui a appelé l'auteur à la création du poème, et vers ce qui est la source même de tout désir de création artistique. Se nourrissant d'une approche attentive, et passionnée des œuvres des autres, le poète interroge le mystère de la création et rend hommage au talent de ceux qui ont su insérer dans leurs œuvres un principe vital propre à favoriser indéfiniment le désir de concevoir. L'œuvre de Pierre Chappuis opère, en ce sens, comme un « intercesseur⁸³⁵ », un viatique. Si le poète peut s'y entrevoir autre, dans d'étranges reflets animés de manière kaléidoscopique, le lecteur s'y découvrira de même. Poéthiquement, faire la part de l'autre dans l'œuvre poétique revient à dire la part essentielle de tous ceux qui ont ouvert la voie à une possible manière d'habiter le monde, à une réjouissance des lieux, des lumières, des mots et aussi du silence qui les anime. C'est une façon d'embrasser à distance tous ceux qui ont espéré accéder à un royaume attenant, qu'ils aient réussi à le figurer pour nous, comme P. de Ronsard, G. de Nerval, P. Cézanne (et bien d'autres), ou au contraire, qu'ils aient été broyés par ce besoin irréductible, comme F.

⁸³⁴ Thélot, Jérôme, *Le Travail vivant de la poésie*, op. cit., p. 13.

⁸³⁵ Dans *Battre le briquet* (Paris : José Corti, 2018, p. 146), le terme est employé au singulier à propos de l'œuvre de Jean Tortel.

Giauque⁸³⁶. Mais encore, faire la part de l'autre, c'est témoigner de la présence de tous ceux que le poète souhaite associer à son intuition de toucher au rêve d'une fraternité sensible. Enfin, dire la part de l'autre ressortit à un lyrisme sympathique car il s'agit de penser cette force labile, insondable, qui infuse de l'un à l'autre, de l'artiste au spectateur, de l'écrivain au lecteur. Cette cinétique, que Pierre Chappuis associe parfois à la poésie même, relèverait à la fois d'un principe et d'un effet. Tournée vers les figures de l'autre, créateur ou lecteur, l'œuvre de l'auteur est une chambre d'écho où saluer et savourer la beauté des autres œuvres, des mots et des choses du monde, où retrouver une beauté « intemporelle⁸³⁷ » et que l'auteur voudrait « innocente et partagée⁸³⁸ ». La poésie lyrique répond à l'intuition d'un « champ commun » dans lequel « les différences individuelles » comptent moins que ce qui, « au plus profond », « unit » les uns et les autres⁸³⁹. La figure de l'autre, qu'elle tienne du monde, de l'autre artiste, de soi ou du lecteur, est un biais « nécessaire » pour que le poème puisse « donner mieux idée – image – de ce qui nous habite⁸⁴⁰ ».

Conclusion de la troisième partie

Appréhendée de manière heuristique, la notion de lyrisme nous conduit, pour ce qui est de la poétique de la labilité, à poser que le « travail vivant de la poésie », que sa « vocation sans limite » (J. Thélot⁸⁴¹) est poétique dans le sens où il s'agit toujours d'un accordement éthique entre deux polarités à la fois lumineuses et obscures, le sentiment d'être habité et le désir d'habiter le monde, d'en favoriser, d'en vivifier de prometteuses réjouissances.

Le poète se figure profondément habité, entrouvert sur un en deçà, sur des courants latents qui l'animent et le resserrent de manière inextricable, et qui le relient au monde. Pierre Chappuis se trouve fondamentalement hanté par (et enté sur) la rumeur sourde du monde qui l'appelle, par ses multiples voix, inouïes, dissonantes, proprement insignifiantes, mais dont les répercussions intérieures sont prismatiques et changeantes. Entre le silence qui immédiatement s'impose, et la venue des mots à la bouche, un courant emporte le poète. Les mots qui surgissent d'abord résultent d'un travail intérieur, irrépressible, ils prétendent répliquer d'eux-mêmes, en écho et en décalage à cette rumeur ; ils habitent le poète qui en

⁸³⁶ Le poète évoque F. Giauque dans *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, « Toucher le fond », pp. 51-52.

⁸³⁷ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, « Beauté intemporelle », p. 127-128.

⁸³⁸ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Enclave », p. 34.

⁸³⁹ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Quatuor », p. 52. Le poète fait d'un quatuor le parangon d'un espace d'échange.

⁸⁴⁰ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, « Périphrase », p. 15.

⁸⁴¹ Thélot, Jérôme, *Le Travail vivant de la poésie*, *op. cit.* Citations respectivement extraites des pages 13 et 15.

répond en les travaillant, ou plutôt en essayant de favoriser, d'infléchir, de former leur expression. C'est à ce stade poétique que la figure intériorisée du lecteur-auteur trouve sa nécessité et son ouvrage : négocier la tension entre l'informe et la forme, autrement dit, entre le jaillissement expressif désordonné et une fluidité lucidement ménagée pour dessiner, non un but, mais une orientation, car le cours textuel refuse la droite ligne téléologique pour viser un déploiement autre, bien que dérivé de ce transport, de cet enthousiasme premiers.

Deuxièmement, le poète est hanté par le vain désir de faire un avec les choses multiples du paysage, avec leur aura, en somme, avec un monde inaccessible, labile, et indifférent. En approfondissant ce « sentiment du monde » (R. Barbaras), en s'immergeant toujours davantage dans la distance aveugle qui communique avec le monde, le poète chemine, dans la déprise rêveuse ou par le biais du dessaisissement extatique, vers l'ouvert qui, paradoxalement, l'inclut. Or ce « sentiment du monde » qui habite l'auteur, et qui est « indistinctement épreuve de la séparation ou de l'exil ontologique et tentative de la dépasser »⁸⁴² (R. Barbaras), exige une réponse poétique et poétique. Il exige du poète qu'il fasse œuvre créatrice, il engage une poétique au sens valéryen du terme : il met en jeu un rapport esthétique au monde, c'est-à-dire que le travail d'écriture est une manière de réponse à une sollicitation esthétique. Pour Pierre Chappuis, le « sentiment du monde » implique une orientation poétique car il s'agit de reconduire le pouvoir de plénitude et d'allègement qui le nourrit et l'anime. Mais, cette promesse de plénitude que les sensations du monde font naître est aussi un héritage. Elle revient pour partie aux autres : aux hommes qui nous ont précédés, qui nous ont fait entrevoir ces possibles, qui ont chargé énergétiquement la matière des mots⁸⁴³ et qui ont également imprégné les lieux de leur présence⁸⁴⁴ ; aux artistes qui ont coloré le monde de leurs désirs, de leurs mots, de leurs images. Participer du monde, c'est être habité par la mémoire : au revers du paysage, se trament et s'entrelacent nombre d'« échos, de rappels, d'appels réciproques venus d'en-dessous⁸⁴⁵ », nombre de mots, de réminiscences personnelles et intertextuelles, nombre d'oublis aussi. Le poète œuvre poétiquement lorsqu'il se montre responsable de cette vitalité, de cette joie venue « *de plus loin*⁸⁴⁶ » que lui, lorsqu'il s'attache à en être un relais, un agent actif et attentif. À cet égard, il est significatif que la très

⁸⁴² Barbaras, Renaud, *Métaphysique du sentiment*, op. cit., p. 10.

⁸⁴³ Par leurs propres expériences, leur imaginaire, par leur usages. Pour Pierre Chappuis, les mots vivent de cette mémoire, ils sont « riches de tout un passé transmis par ceux qui nous ont précédés, dont nous sommes tributaires, dont nous bénéficions, même l'ignorant. » (*Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit, p. 135).

⁸⁴⁴ Nous faisons allusion par exemple aux légendes, aux pierres, aux chemins qui façonnent les étendues et tiennent le poète dans la proximité des autres, quand bien même le promeneur est solitaire.

⁸⁴⁵ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, op.cit, p133.

⁸⁴⁶ *Ibidem*.

grande majorité des proses et des essais qui interrogent « *l'émouvante intimité des choses*⁸⁴⁷ » du monde renvoient à d'autres poètes, d'autres auteurs, d'autres artistes. Ainsi l'expression citée, qui est empruntée au poète japonais Urabe Kenkô. Le lyrisme sympathique n'est pas simplement une tournure d'esprit ou une « manière de [se] sentir reli[é] au monde⁸⁴⁸ », c'est un *devoir* d'aimer, et le monde, et les œuvres qui en font résonner l'amour. Le poète se doit de maintenir efficaces les ferments « les plus enfouis⁸⁴⁹ » de cet amour démesuré du monde : ceux-ci sont indissociablement « "sédiments corporels" obscurs déposés en nous par nos vies⁸⁵⁰ » (C. Prigent) et sédiments intertextuels, le poème « favoris[ant] leur remontée » et leur miroitement » sur sa « surface polie »⁸⁵¹. Partant, la labilité du lyrisme poétique est cette trame textuelle donnant à voir⁸⁵² et entendre⁸⁵³ que le poème est l'envers ou l'endroit d'un relèvement au monde qui ne commence pas avec l'auteur⁸⁵⁴. Paradoxalement, l'enracinement dans le monde implique une subjectivité, et des endroits, des mots et des œuvres, tous déterritorialisés et ouverts sur un incessant devenir-autre : être habité par le monde, c'est aussi être habité et nourri par une sorte de « courant invisible », par l'« image fugitive et insistante » (Camus⁸⁵⁵) d'un royaume qui se surimprime ici, dans ce monde, dans un « *Ici, ailleurs*⁸⁵⁶ », pour reprendre le titre d'une note de P. Chappuis. Le cheminement qui conduit à l'œuvre opère aux bords de soi, en communication avec les autres œuvres, avec les autres démarches artistiques, nécessairement marquées elles aussi par le renversement entre réjouissance et sentiments d'exil, de nostalgie. Les lieux – les mots et les images dont ils sont nourris – sont à la source de cette communication entre les choses, entre les sensations, les instants, entre les œuvres des uns et des autres. Pour répondre à la réflexion du poète sur le

⁸⁴⁷ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit, « *Urabe Kenko* », p. 12.

⁸⁴⁸ *Ibidem*, p. 108.

⁸⁴⁹ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit, « *Clarté, obscurité* », p. 31.

⁸⁵⁰ Prigent, Christian, 05 octobre 2015, « *Deleuze / "Poésie"* ». Consulté sur le site *Sitaudis.fr* : <https://www.sitaudis.fr/Incitations/deleuze-poesie.php>.

⁸⁵¹ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit, « *Clarté, obscurité* », p. 31.

⁸⁵² Allusion au travail sur l'évocation (ou le resurgissement) de l'image d'origine picturale dans les poèmes. Mais, le recueil de *L'invisible parole* en témoigne, aussi bien que l'étude du poème « *(mi été)* » (*Pleines marges*, op.cit, p. 61 ; texte analysé en 2.1.3, dans le passage sur *L'image en deçà de l'écriture poétique : l'appel poétique*) ou que l'analyse du titre « *(d'après Chiyo-ni)* » par exemple (*Entailles*, op.cit, p. 39 ; commentaire proposé en 3.3.1.3, dans le passage intitulé *La part de l'autre dans les titres de poèmes*).

⁸⁵³ Allusion à l'insertion parenthétique d'autres voix, d'autres auteurs ou artistes.

⁸⁵⁴ C'est la raison pour laquelle Pierre Chappuis choisit pour épigraphe du recueil *De l'un à l'autre (dans la compagnie d'artistes amis)*, l'œuvre de Jean Tardieu intitulée (la métaphore textile fait sens) *Les Portes de toile* « Après m'être remémoré (ou avoir revu et ré-écouté avec la plus grande attention) les créations d'un peintre ou d'un musicien, j'attendais que la voix des œuvres eût déposé dans mon esprit des sédiments d'images, spontanément issus de cette concentration, ou plutôt de cette sorte d'absence personnelle : je me voulais désert et transparent afin de devenir un piège pour les mots. » (Tardieu, Jean. *Œuvres*. Édition dirigée par Jean-Yves Debreuille. Préface de Gérard Macé. Paris : Gallimard, Quarto Gallimard, 2003, « Les portes de toile », pp. 958-973).

⁸⁵⁵ Les deux citations proviennent de la Préface d'Albert Camus pour *L'Envers et l'endroit*.

⁸⁵⁶ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit, p. 20.

tiraillement notionnel entre « circonstance » et « événement » poétiques⁸⁵⁷, posons que les « circonstances » n'assignent pas les lieux poétiques, que le travail lyrique du poète consiste à les délocaliser, mais tout en conservant les spécificités de leurs tensions, de leurs mises en relation afin de les transfuser, de les projeter vers un lecteur qui y retrouvera, à son tour, quelque chose comme son « propre substrat étranger en même temps qu'intime⁸⁵⁸ ». Ainsi s'articulent les rapports entre enracinement, approfondissement, et allègement lyriques : l'émotion née des matières et des manières d'expansion de l'étendue devient propice à insuffler le goût du monde, le poème fonctionnerait à la manière d'un « *Appel d'air*⁸⁵⁹ ».

Glissons donc d'un lyrisme de l'épreuve (du pathique⁸⁶⁰ au sens de H. Maldiney), de la passion d'être habité par l'autre (le monde, les mots, les autres) vers l'habitation passionnée du monde. Cette approche conclusive permet de revenir autrement sur le travail de « contradiction intime⁸⁶¹ » que recouvre la labilité du lyrisme chappuisien. En seconde partie, à propos du poème « *Pommier impudique*⁸⁶² » notamment, nous avons analysé les rapports entre la démesure du désir et le balancement entre les allures textuelles, de la concision, du vers bref, et de l'accumulation, de l'amplification et de la disproportion des rubans textuels d'autre part. Dans cette troisième partie, le travail sur la savouration, la réjouissance et sur le rapport érotisé aux choses a mis en évidence le décalage, la démesure entre les moindres choses et l'intensité de l'ardeur, de l'ivresse du poète, et qui sont d'autant plus manifestes que la « diffraction affective⁸⁶³ » est privilégiée. L'effervescence des choses est éclatante de reflets mouvants et kaléidoscopiques, les moindres variations chromatiques font entendre des modulations vocales ou musicales qui sont sources d'un plaisir illimité. La volupté, cette caresse qui, selon Lévinas, « est faite de cet accroissement de faim, de promesses toujours plus riches, ouvrant des perspectives nouvelles sur l'insaisissable⁸⁶⁴ » tend vers la démesure,

⁸⁵⁷ Dans *Battre le briquet*, Pierre Chappuis cherche à préciser l'articulation de ces deux termes : le terme de circonstance est problématique parce qu'il suppose une réduction aux détails, le terme d'événement implique une exceptionnalité et une singularité qui ne conviennent pas à l'idée selon laquelle le poème rend compte d'une expérience que tout lecteur pourrait faire sienne. Nous renvoyons en particulier aux pages 71, 73 et 77 (*Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*).

⁸⁵⁸ Quatrième de couverture du recueil *Entailles*, *op.cit.*

⁸⁵⁹ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, pp. 54-55.

⁸⁶⁰ Le pathique renvoie chez Maldiney à l'acte du « sentir », dont la tonalité peut être liée à la confiance, ou à l'angoisse, selon l'événement et celui qui l'éprouve (dans Maldiney, Henri, *Art et existence*, *op. cit.*, p. 24).

⁸⁶¹ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 141.

⁸⁶² Cf. *supra*, pages 519 *sqq.* (Les phénomènes concurrentiels des rubans) et page 522 (*Un poème, des allures textuelles*). Le poème ouvre le recueil *Dans la foulée*, *op.cit.*, pp. 11-25.

⁸⁶³ La notion est développée par A. Rodriguez dans *Le pacte lyrique*, *op. cit.*, pp. 149-153. La voix lyrique peut faire état d'affects « sans pour autant instaurer un effet-personnage ». Voir le chapitre intitulé « *Discretion et puissance du lyrique chez Pierre Chappuis* », p. 309 *sqq.*

⁸⁶⁴ Lévinas, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, *op. cit.*, pp. 82-83.

vers un « amour immodéré du monde, de toutes choses⁸⁶⁵ ». Reste que pour habiter le monde, l'aspiration doit être modeste, et l'espoir de bonheur, d'autant plus grand que le désespoir, ou le désarroi, sont forts. En somme, pour habiter poétiquement le monde, il faut « [t]rouver une démesure dans la mesure⁸⁶⁶ » (Camus), et réversiblement, ou encore selon les termes chappuisiens, la poésie doit amener à goûter, alternativement ou conjointement, l'« absolu [et] le repos du besoin de l'absolu⁸⁶⁷ ». C'est dans ce cadre que doit être réinscrite l'oscillation entre la réjouissance d'un bonheur semblant couler le monde et la polarisation vers le « vide frais⁸⁶⁸ » (Char), vers le silence, le rien, qui « parle[nt], – ô ferveur ! – nous requier[en]t.⁸⁶⁹ » (P. Chappuis). De cet équilibre instable entre la réjouissance et le suspens dans le vide ou dans la fascination irrésistible du rien⁸⁷⁰, entre le silence, le repos, l'immobilité et l'effervescence, dépend la possibilité de trouver une respiration dans le monde, de même que de l'équilibre entre les mots et la blancheur de la page⁸⁷¹ dépend la respiration du poème. Pour le poète neuchâtelois, habiter favorablement le monde nécessite de tenir la balance égale entre l'excès et la mesure, entre le manque du monde et la démesure de l'amour des choses : il s'agit d'être « sereinement celui à qui rien ne peut être donné qui ne soit manque » (y compris la réjouissance), et « du coup, cesser d'être misérable »⁸⁷². L'instabilité et la réversibilité de ces mouvements de balanciers entre l'excès et la mesure de l'aspiration au bonheur sont propres à renouveler, à laver le regard du lecteur, à proposer des échappées, des ouvertures, des trouées et des appels d'air. Aboutie-inachevée (A. Rodriguez), l'œuvre est « ouverte, aérée de l'intérieur⁸⁷³ » afin de ménager une libre circulation respiratoire entre le royaume poétique et l'absence-présence au monde. Pour le lecteur, recréer l'œuvre équivaut à retrouver cette respiration régénératrice entre le poème et le monde, entre la réjouissance et la plénitude du vide, dans un monde certes indifférent, mais émouvant. En ce sens, la poétique chappuisienne réalise pleinement le vœu de J. Gracq (dans « *Pourquoi la littérature respire*

⁸⁶⁵ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « *La rumeur de toute chose* », p. 59.

⁸⁶⁶ Camus, Albert, *Œuvres complètes*. Tome II (1944-1948). Édition publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, Carnets, II, février 1938, p. 849.

⁸⁶⁷ « *L'un, le multiple* », *La Preuve par le vide*, op.cit., p. 79.

⁸⁶⁸ Char, René, « IV. À une sérénité crispée », *Recherche de la base et du sommet*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 753. Toute différence gardée, la citation éclaire la poétique de Pierre Chappuis qui, contrairement à Char, ne vise nulle connaissance, mais préserve ainsi la reconduction de l'étonnement de vivre.

⁸⁶⁹ *Le Biais des mots*, op.cit., p. 33.

⁸⁷⁰ Pour être synthétique, notre formule ne fait que paraphraser cet énoncé, largement blanchi dans « *Barque ou gondole* », *Dans la lumière sourde de ce jardin*, op.cit., p. 16.

⁸⁷¹ Le ponctème blanc, s'il pulvérise le poème, impose alors d'autant plus fortement de « s'en tenir à la page, à une forme par quoi se marquent nos limites. », note Pierre Chappuis dans l'essai intitulé « *Blanc* » dans *La Preuve par le vide*, op.cit., p. 44.

⁸⁷² *Preuve par le vide*. Paris : José Corti, 1992, « *Exotisme* », pp. 43-44.

⁸⁷³ *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, op.cit., p. 109.

mal») qui appelle à exprimer le « sentiment du *oui*⁸⁷⁴» pour rapporter l'homme au « sentiment perdu d'une sève humaine accordée en profondeur aux saisons, aux rythmes » des éléments naturels, à ce qui « nous recharge de vitalité », à ce par quoi « nous communiquons entre nous »⁸⁷⁵, profondément, autrement dit à notre propre « respiration »⁸⁷⁶.

⁸⁷⁴ Gracq, Julien, *Œuvres complètes*. Tome I. Édition de Bernhild Boie. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, « *Pourquoi la littérature respire mal* », p. 874.

⁸⁷⁵ *Ibidem*, p. 879

⁸⁷⁶ *Ibidem*, p. 881.

CONCLUSION

Fonder la recherche sur la labilité, et ce par rapport à une œuvre peu étudiée, pouvait sembler tenir d'une gageure ; au terme de cette étude, nous sommes en mesure de présenter certains résultats. Dans un premier temps, nous tirerons au clair les rapports entre les orientations impliquées par l'angle de la labilité, les logiques démonstratives induites, et leur mise en œuvre dans les développements proposés. Ainsi pourrions-nous insister sur les points majeurs de cette thèse, en évitant, après d'amples analyses, des considérations trop redondantes par rapport aux conclusions partielles établies en fin de chapitre ou dans le glossaire. Dans un second temps, c'est de la nécessité du concept de poïétique qu'il sera question.

La labilité : les démarches et les aboutissements consécutifs

Assez rapidement, la labilité nous est apparue comme ce qui singularise la poétique chappuisienne, mais restait à comprendre ce que peut recouvrir l'idée même de singularité. La première partie, et notamment le chapitre initial, a permis de mettre en évidence un point notable : la labilité correspond tout autant à une vision du monde et à une perception originales qu'à une manière de relation et d'immersion dans le monde, dans les mots et dans le champ des représentations de la poésie et de sa capacité à entrouvrir sur une vie profonde, insue, dont Pierre Chappuis exige une certaine réjouissance, aussi modeste et illusoire soit-elle. Or, cette spécificité n'est pas plus un thème inconscient que le critique doit révéler, qu'un ensemble de motifs paysagers ; elle n'est pas plus réductible à un système de figures de style qu'à un régime d'écriture oscillant entre les styles accumulatif, parenthétique, et les formulations les plus elliptiques. En somme, la labilité consiste en un style d'existence. Précisément, l'entrelacs chiasmatisé avec le monde subsume les postures des locuteurs textuels, et les affirmations auctoriales dans les proses, les notes et les essais ; il nécessitait des investigations complémentaires, menées en première et en troisième parties autour de l'allègement permis par un « état de mise en rumeur¹ », de disponibilité et de déprise, et visant au ressaisissement de l'instant, au libre déploiement de la sensation. Dans chaque partie, chaque chapitre, chaque paragraphe, l'analyse de la labilité nous a conduit à des développements amples parce qu'un style d'existence résulte, comme l'explique M. Macé,

¹ Expression empruntée à Julien Gracq dans *Œuvres complètes*. Tome I, *op.cit.*, *Préférences*, « Les yeux bien ouverts », p. 847.

d'une dynamique d'incessantes renégociations pour le sujet, c'est-à-dire, en matière littéraire, d'une multitude de variations de configurations poétiques dont il a fallu donner idée, et ce sans même prétendre à une quelconque exhaustivité.

La notion heuristique de la labilité ne nous a pas permis d'instaurer une méthodologie unique pour les différents versants poétiques abordés ; elle a en revanche nécessité des ajustements constants autour de deux principes, de deux logiques structurantes. L'une d'elles est d'ordre comparatiste. Elle vise à mettre en évidence le remarquable et considérable travail de Pierre Chappuis sur les variations et les inflexions poétiques, et la mise en regard de deux poèmes ou de deux textes dans des tableaux en est un trait manifeste. Parallèlement, les études progressent selon deux principes : soit le développement s'ordonne en fonction de tensions divergentes entre des polarités, entre les notes et les essais et les poèmes ; soit il fait état d'occurrences rares, atypiques ou caractéristiques, confrontées ou associées à des exemples plus fréquents. Le second ajustement qui infère tient à l'articulation, voire à la redéfinition, de certains concepts philosophiques et esthétiques, mais toujours autour des idées de processus chiasmiques, réversibles et inchoatifs. En effet, la labilité consiste, quel que soit le palier textuel défini et quelle que soit la notion privilégiée, à penser l'œuvre à partir de ses déplacements intérieurs, considérés comme autant de nouages formant la démarche du poète. Les principales notions articulées à la labilité sont celle de « sentiment du monde » (Barbaras), versant poétique ontologique de l'expérience réversible de l'exil et de l'approche asymptotique du monde, et celles de la logique poétique de non-coïncidence de l'instant (Bachelard, Deleuze, Lévinas) et de la logique du cristal de temps (Deleuze), la première tendant à replier et déplier un noyau de temps stratifié et situé à l'aplomb de la durée et de la chronologie, la seconde opérant un redéploiement conjoint et bidirectionnel de l'instant qui redéfinit continûment le passé et le présent pour tisser une existence. À cela s'ajoute l'articulation de la logique poétique de la sensation deleuzienne et valéryenne, maîtresse de désordre et de démesure, avec celle de l'éros, de la caresse voluptueuse et du féminin lévinassiens, et avec les notions esthétiques sinologiques de fadeur et de la saveur, l'une et l'autre entrant en relations de complémentarité et de réversibilité (Jullien). Ces orientations croisées permettent de comprendre comment l'attachement aux choses moindres et insignifiantes est conciliable avec la fraîcheur revigorante de l'eau claire, avec l'allègement et la réjouissance dans ce monde tel qu'il est, c'est-à-dire voué à l'absurde. À défaut d'une méthodologie au sens strict du terme, cette conjugaison notionnelle permet d'insister sur le style d'être labile du poète : l'absence de qualité univoque de l'instant, des relations de

choses, l'indéfinition de leur contenu², et l'indifférence du locuteur à l'égard de toute forme de connaissance, de révélation, se recourent pour spécifier une approche évasive et asymptotique du monde, pour distinguer une démarche qui jamais ne se heurte à l'insignifiance des choses élémentaires, mais qui en glissant sur elles s'amplifie amoureuxment³, en deçà de la promesse d'un sens. Concluons sur ce point en notant que la possibilité de construire une démarche de questionnement fondée sur la labilité, c'est-à-dire sur les diverses lignes de tensions structurant la poétique d'un auteur, n'est paradoxalement envisageable que si la cohésion de l'œuvre est nettement démarquée : à cet égard, le tournant opéré par Pierre Chappuis avec le recueil *Distance aveugle*⁴ a joué un rôle fondamental.

Sur le plan conceptuel, spécifier la labilité nous a conduit, non seulement à articuler des perspectives conceptuelles, culturelles et disciplinaires distinctes, mais également à recourir à des notions moins stabilisées, voire à en établir de nouvelles. Ainsi avons-nous, en première partie, envisagé les motifs paysagers non à la façon picturale, non pas uniquement en fonction des matières élémentaires et d'un univers imaginaire attendant, mais comme des tensions cinétiques et énergétiques diffusives, notamment rendues visibles par les flux de lumière. Par exemple, le lieu est une certaine trame spatio-temporelle que configure une qualité d'aura chromatique et lumineuse qui oblitère quasi entièrement les démarcations paysagères. La labilité de l'expansion spatio-temporelle de l'aura frôle la pensée benjaminienne⁵ ; elle invite à penser la matière chromatique comme un processus de présence et d'absence de l'étendue paysagère au cœur du monde, mais tout en s'accordant à l'acception ordinaire du terme désignant une atmosphère enveloppante. C'est en quelque sorte une « matière-émotion » (M. Collot), mais qui interroge moins les affects du poète que la *phusis* grecque. Moins qu'un paysage au sens ordinaire du terme, la labilité des étendues chappuisiennes intéresse la chair du monde et la relation chiasmatisée par elle induite. M. Merleau-Ponty emploie la métaphore textile⁶, nous l'avons reprise non pas pour redoubler une quelconque métaphoricité poétique, mais bien pour examiner les enjeux d'un déploiement

² Cette indistinction déterminante est commune à la fadeur, à la saveur (F. Jullien), et à l'idée lévinassienne de la caresse qui se glisse dans le monde, comme un processus de « jeu absolument sans projet ni plan, non pas avec ce qui peut devenir nôtre et nous, mais avec quelque chose d'autre, toujours autre, toujours inaccessible, toujours à venir. La caresse est l'attente de cet avenir pur, sans contenu. Elle est faite de cet accroissement de faim, de promesses toujours plus riches, ouvrant des perspectives nouvelles sur l'insaisissable » (Lévinas, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, *op.cit.*, pp. 82-83).

³ *La Rumeur de toutes choses*, *op.cit.*, p. 59.

⁴ Cf. Introduction, pages 18-19.

⁵ Benjamin, Walter, *Petite histoire de la photographie*. Traduction de Lionel Duvoy. Paris : Éditions Allia, 2012, p. 28 : « Un tissage étrange d'espace et de temps ».

⁶ Dans *Le Visible et l'invisible* en particulier.

textuel se prétendant « en prise directe⁷ » avec l'expansion de l'étendue. De la même manière, la propension métaphorique des titres touchant à la musicalité, aux battements respiratoires et mémoriels ne prétend pas s'ajouter à celles développées par le poète mais elles rendent compte de l'expansion sensori-motrice des éléments qui se répercutent, se combinent les uns avec les autres, du point de vue de leur apparence, comme en matière de styles de mobilité, de pulsation, de vibration ou de disparition. D'un point de vue structurel, c'est auprès du lexique relatif aux techniques de composition picturales ou musicales que nous avons trouvé appui afin d'examiner et de décrire l'évidente adéquation entre le travail poétique de la labilité sur le dynamisme interne de l'œuvre et les cinétiques des éléments naturels dans le paysage. À cet égard, il s'agissait de prendre au pied de la lettre les métaphores chappuisiennes de la « charpente musicale⁸ » et de la « suite » musicale, de façon à expliciter les effets de *tempo*, de prolongement vibratoire, d'oscillation contrastante ou de surimpression suscités par les ressemblances et les variations entre des poèmes dont l'auteur avait manifestement signalé l'agencement dual. De fait, dans les notes et les essais, Pierre Chappuis insiste surtout sur le déploiement « ondulatoire » et miroitant des poèmes en vers brefs⁹ mais il n'explicite pas davantage ce qu'il attend de ces mises en œuvre en matière d'effet. Les notions de diptyques et triptyques sont donc venues étayer une logique musicale indéniable, complétant une précédente étude concernant les dynamiques structurantes attenantes aux partitions des œuvres. De manière plus systématique et plus usuelle, cette étude prétendait faire ressurgir les tensions entre des partitions, des démarcations manifestes et des phénomènes de glissement ou de chevauchement entre les textes situés dans des parties distinctes. La structure de l'œuvre chappuisienne décline diverses modalités de tension entre ordre et désordre. Indispensable dans le cadre de la labilité, ce travail sur les variations poétiques induit inévitablement des développements conséquents, denses.

La labilité chappuisienne ne peut pas plus être assignée à l'alternance entre le vers et la prose qu'à un ensemble de figures stylistiques, et tous les procédés que nous avons évoqués à propos de Pierre Chappuis sont, à des titres divers, présents dans d'autres œuvres. Afin de comprendre les ressorts de la singularité du travail de l'auteur sur le poème, il nous a fallu nous situer au cœur même des phénomènes d'instabilité poétique, d'abord en définissant leurs articulations opératoires en matière de rapport au monde (de mise en relation référentielle), d'inscription dans le champ lyrique, puis en matière d'hétérogénéité énonciative et logico-

⁷ *La Rumeur de toutes choses*, op.cit., « En prise directe », p. 70.

⁸ *Pleines marges*, op.cit., « (mentalement, Paul Klee) », p. 57.

⁹ *Le Biais des mots*, op.cit., « L'imposition d'un ordre », pp. 128-129.

discursive. Diverses branches de la linguistique fournissent à cet égard des concepts précisément déterminés : par exemple, les définitions du point de vue et des discours représentés proposées par la ScaPoLine ont été requises pour indiquer comment les rapports entre le locuteur et le point de vue et les discours de ses figures textuelles nourrissent un lyrisme sympathique, un lyrisme de l'effacement des frontières entre les êtres discursifs. Restait néanmoins une difficulté majeure : la poétique de la labilité résulte précisément de l'enchevêtrement de multiples phénomènes énonciatifs et discursifs, et ce sur des plans textuels divers (unité du poème, unité phrastique, unité parenthétique, unité syntagmatique, unité blanche). Le problème est insoluble au niveau de l'ordonnement du plan de thèse ; par contre, la pluralité des analyses textuelles a été nécessaire pour décrire très exactement la complexe variété des articulations entre les procédés de la poétique de la labilité. La richesse des variations de l'écriture chappuisienne requiert des développements minutieux. Les notions moins stabilisées, ou plus intuitives, d'allure et de fluidité se sont finalement imposées comme des entrées importantes et fructueuses à partir du moment où elles ont été combinées à l'analyse des effets protentionnel ou rétentionnel (Garelli, Bourassa, Jenny) et aux notions proposées par la grammaire de phrase ou de texte. Sur ce point également, les analyses de détails ont mis en évidence la diversité et la cohérence du travail de Pierre Chappuis sur les allures du déploiement textuel résultant de diverses conjonctions de choix discursifs, syntaxiques, graphiques. Et c'est en termes d'effets que nous rendons compte des bifurcations, des nouages et des modulations de *tempo* dans les mouvements textuel et phrastiques. La notion d'allure présente un double avantage : concilier l'idée de phrase, justement dans ses dimensions problématiques (Bernadet), et aborder la difficulté de l'étude rythmique dans une poésie non métrique. La mise en œuvre d'effets d'allure concerne la singularité d'un style d'écriture qui dépasse la binarité vers/prose tout en dépendant néanmoins de l'élasticité de la prose (telle qu'envisagée par Pierre Chappuis) et de la mise en œuvre des vers et des ensembles strophiques. Sur ce plan encore la métaphoricité des titres portant sur les fils textuels ne résulte pas du plaisir de la formule : l'évidence et la brièveté des tournures adoptées désignent des intrications de procédés discursifs parfaitement descriptibles, et commentés le plus précisément possible. D'autres procédés, telles les métaphores, les comparaisons, sont également impliqués dans le travail de la labilité. Liées à d'autres figures rhétoriques, ils participent d'un écheveau de processus textuels, de processus d'« *imagement* ». Fondée sur une approche logique d'ordre figural, l'instable notion d'image

devient une problématique propre à mettre en perspective une réflexion sur les effets textuels. En effet, le poète veut donner à voir, il veut « *réaliser des sensations*¹⁰ », il donne à sentir les processus de formation et de transformation d'une étendue qui vient au-devant de lui pour prendre ou non figure, pour se déplier, se replier, se stratifier, se suspendre subitement aux bords de l'invisible, prenant des allures rythmiques dans une conscience procédant résolument par écarts, par sautes dans l'imaginaire.

Si la labilité poétique embrasse une variété d'allures qui subsument les distinctions vers/prose, elle se nourrit néanmoins de leur démarcation, et notamment du point de vue de l'allure graphique du texte. Les tensions vers/prose sont communes dans la poésie du XX^e et XXI^e siècles et, au regard du travail de Pierre Chappuis, comme au regard de l'écriture d'autres poètes, le dualisme binaire n'a pas plus de sens que l'effacement des distinctions. La double difficulté de ne pouvoir expliquer ni la variété, ni la cohésion¹¹ des configurations textuelles en les réunissant sous le terme « d'hybridation¹² » nous a conduit à chercher une voie de traverse : cette voie a pris consistance à partir de la notion d'enjambée. L'expression d'allure par enjambée présente plusieurs avantages. D'une part, elle rend compte de la volonté de l'auteur de faire sentir un soubresaut textuel qui se rapporte aux embardées de la conscience ou de la marche. D'autre part, la proximité entre les termes d'enjambement et d'enjambée rend plus évidente l'idée que, par-delà le point et le ponctème blanc, et par-delà une unité textuelle, le débord phrastique et sa reprise en aval de la page ou du texte instaurent une ressemblance entre vers et prose, et « prose en débris », et « vers étalés »¹³. Cette ressemblance n'est pas simplement graphique, elle engage une cinétique textuelle, indissociable de la question du rythme, mais indépendante de l'idée de mesure syllabique. Enfin, convertir le substantif enjambée en une notion réaffirme l'un des enjeux de la labilité du déploiement textuel : le poème se figure comme une traversée de la page, page sur laquelle ne reste d'un déplacement poétique que certaines traces, que des énoncés épars, discontinus, mais participant visiblement d'une continuation poétique sous-jacente, la poésie étant pour l'auteur toujours portée en avant d'elle-même. Autour de cette notion gravitent celles de rebond et de ricochet textuels qui viennent souligner des allures de déplacements textuels se déclinant en matière de spatialisation sur la page, mais qui sont aussi sémantiquement

¹⁰ *Le Biais des mots*, *op.cit.*, « *Réaliser des sensations* », p. 74. (Le poète cite Paul Cézanne).

¹¹ Celle-ci était uniquement pressentie au début du travail de recherche, l'abord rétrospectif ne vise pas à faire accroire que tout notre travail était planifié et conceptualisé d'emblée.

¹² Collot, Michel, « L'hybridation du vers et de la prose dans la poésie française contemporaine », in Dupouy, Christine (dir.), *La poésie, entre vers et prose*, *op. cit.*, pp. 261-273.

¹³ Chappuis, Pierre, Buchs, Arnaud, « *La présence et l'instant* », in *Europe*, n° 1017-1018 / Janvier-Février 2014, p. 292.

configurées. Parallèlement, pour expliciter cette allure textuelle par enjambée, par sutures, par embranchements multiples, extrêmement variables quand le déploiement du poème dépasse le cadre de la page, c'est la métaphore des rubans textuels qui a été privilégiée. L'expression métaphorique ne fait pas que supplanter une désignation moins heureuse, celle de poèmes-longs : elle cible un fonctionnement textuel irréductible à la question, relativement indéterminable, de la longueur. Elle attire l'attention sur ces rubans indépendants rompus et renoués comme aléatoirement pour se prolonger à distance et construire obliquement l'intégralité du déploiement textuel ; elle permet d'insister sur le développement rhizomatique des énoncés et sur leur expansion par réitération et variation quand l'allure textuelle tend vers un régime, une dynamique textuelle apparentés aux versets. Enfin, la concrétude matérielle de l'expression de ruban vient exposer le dédoublement des zones de frottement entre vers, verset et prose : l'unité du ruban est souvent composée de deux bandes textuelles, démarquées l'une de l'autre, mais fonctionnant l'une avec l'autre du fait du blanchiment de leur ensemble. Ce style de composition redouble les lieux de disjonctions textuelles favorisant les effets de contraste ou de ressemblance entre les unités textuelles du vers, du paragraphe et du verset, à la fois sur les frontières intérieures et extérieures de l'unité mésotextuelle du ruban. En somme, en matière de concurrence vers/prose, l'orientation de la labilité d'allure consiste à mettre en balance ce que l'on voit sur la page, avec les cinétiques de développement textuel, et avec les représentations autoriales sur le vers, sur la prose et sur la poésie. Deux polarités se distinguent qui motivent les allures textuelles concurrentielles : le régime de la fulgurance et du jaillissement des mots attendant à l'imaginaire d'un vers fusant, « bref, net, précis » et que les ponctèmes blancs ou les assemblages strophiques articulent à peine, et celui de la savouration des mots et des choses dans une logique d'allégresse accumulative, selon le goût des glissements paronymiques, des glissements entre rareté et familiarité des mots, et selon une propension non contrariée aux déplacements, aux morcellements logico-discursifs, c'est-à-dire aux « réglages » et à « l'organisation »¹⁴ de combinaisons et de compositions syntaxiques. Si la labilité des phénomènes de concurrence vers/prose prédomine, c'est parce que ces propensions à l'excès de mots ou à leur fulgurance sont des polarités qui ne font pas système dans l'esprit de l'auteur, appelé par un désir de modulations infinies. Le détail des diverses analyses ne prétend pas à l'exhaustivité, mais bien plutôt à expliciter les intrications des lignes de forces à l'œuvre. Autrement dit, durant ce travail de recherche, il nous a fallu résister au désir de découvrir des systématismes d'écriture alors que le travail chappuisien

¹⁴ *Battre le briquet précédé de Ligatures, op.cit.*, « Jaillir », pp. 44-45.

repose précisément sur l'exigence de ne pas creuser des ornières – mais sans renoncer à rendre compte le plus précisément possible d'un certain nombre des choix concertés présidant à la poétique de la labilité. Le caractère déroutant, mais parfaitement cohérent, de ce travail du poète est probablement l'une des raisons qui expliquent que l'œuvre n'ait été abordée par la critique que selon des angles relativement restreints. Le problème est de savoir si la finalité critique est de faire système, y compris à partir d'œuvres s'en défendant ou si, comme nous le proposons, il est possible de penser la labilité comme une entrée première et structurante dans une œuvre autour de laquelle pourrait être réarticulé ou proposé un ensemble opératoire de notions issues de champs disciplinaires divers.

La labilité fait émerger les problématiques attenantes à tout positionnement critique, mais elle accuse surtout l'affrontement du poète aux difficultés inhérentes à la poésie depuis la seconde moitié du XX^e siècle, difficultés que la critique a largement commentées. En effet, dans le champ de la poésie lyrique, le travail sur la déségotisation, sur la diffraction pathique, sur le lyrisme sympathique et sur les points de vue et discours représentés (ScaPoLine) a éclairé la labilité de la poétique chappuisienne travaillée par les polarités de l'effusion dans le monde, de la réjouissance, mais aussi par le retrait du "je", par la désertion divine, par l'indifférence du monde ou par son caractère indéchiffrable, ainsi que par l'absurdité et le désenchantement de l'existence humaine. Dans nombre de poèmes, le locuteur textuel manifeste un « sentiment d'accord¹⁵ » avec l'écoulement de ces heures « entièrement blanche[s] », évidées, mais pleinement imprégnées par la rumeur sourde des choses du monde, il s'abandonne à leur écoulement « à même leur durée, sans s'accrocher à aucune » pensée, à aucune idée et à aucune émotion déterminée et objectivable. Cette propension à glisser le monde touche effectivement au lyrisme mais ne coïncide pas plus avec l'effusion des émotions qu'avec l'idée d'émerveillement ou d'étonnement devant la beauté du monde. En revanche, l'enthousiasme et l'épanchement lyriques sont plus nettement marqués dans certaines notes et dans les proses de *Muettes émergences*. Le positionnement de Pierre Chappuis dans le champ lyrique est complexe parce qu'entre l'illumination discrète surgissant dans les poèmes brefs, de manière comparable aux haïkus, et les notations concernant la savouration, la réjouissance érotisée, les oscillations sont diverses et les variations multiples. Par ailleurs, certains titres, certaines dédicaces révèlent l'intuition d'une vie profonde

¹⁵ Les citations qui suivent sont aussi de Julien Gracq dans « Les yeux bien ouverts » (*Œuvres complètes*. Tome I, *op.cit.*, *Préférences*, p.845).

circulant entre les êtres et les régénérant. Autrement dit, comme J. Gracq¹⁶, Pierre Chappuis retient du romantisme l'idée d'une énergétique émotionnelle propre à dessiner une sorte de communauté de sensibilité¹⁷ autour de la « *poésie de l'espace*¹⁸ », et ce désir tend à se confondre pour lui, et avec l'enjeu premier de la poésie, et avec celui du lyrisme. Mais encore, le lyrisme chappuisien est surtout conçu comme un agir : il embrasse en quelque sorte une vie insue absolument indistincte du rapport aux œuvres des autres, et qui travaille à la manière d'une structure matricielle surimpressive, qui fonctionne comme une grille de sensibilité perceptive, comme une « structure de palimpseste¹⁹ » (L. Jenny) configurant obscurément le rapport au monde et aux mots. Le lyrisme est l'énergétique bidirectionnelle qui conduit du « sentiment du monde » à l'intermédiaire « *poésie de l'espace* », c'est une fraîcheur toujours nouvelle, une « fraîcheur communicative, une fraîcheur de communication » (du Bouchet) qui ranime conjointement le sentir et l'écrire, qu'il aboutisse ou non à l'écriture à proprement parler. C'est dans cette optique que s'inscrivent les mentions d'un chant à venir, d'une musicalité incomplète, de « l'abouti-inachevé²⁰ » (Rodriguez) du poème. Le champ lyrique glisse de la beauté de l'art au « sentiment de monde²¹ » (Barbaras) et de l'ouverture au monde à sa répercussion, par le biais du miroir diffractant du texte, dans l'espace de la poésie qui correspondrait à un foyer virtuel ouvert au lecteur. Le champ lyrique confine à un effet et à une opération de vérification : si le poème « [i]névitablement, [...] parle d'autre chose²² », c'est qu'il travaille, c'est que l'échange lyrique peut opérer. En somme, le lyrisme pointe la source de la poésie, son origine qui échappe à l'œuvre, qui creuse en elle un manque²³ : il désigne ce qui agit souterrainement au « fond » de l'artiste, et qui « alimente pendant sa vie ce qu'il est et ce qu'il dit²⁴ » (Camus).

Corollairement, la labilité des champs du lyrisme et de la poésie, tels que les conçoit l'auteur, configure la vibration poétique entre le sentiment de l'exil et l'intuition d'un

¹⁶ Gracq, Julien, *Œuvres complètes*. Tome I, op.cit., *Préférences*, « Novalis et "Henri d'Ofterdingen" », p. 984. L'auteur présente le « besoin d'une communauté d'esprit et de sentiment » comme un des premiers traits romantiques.

¹⁷ Cf. *supra*, p. 968 pour la citation de la prose « Promesse et transparence » (Muettes émergences, op.cit., p. 209).

¹⁸ *De l'un à l'autre*, op. cit., « Burins », p. 44.

¹⁹ Jenny, Laurent, *La Vie esthétique : stases et flux*, op.cit., p. 102.

²⁰ Rodriguez, Antonio, « Suivre la foulée. L'abouti et l'inachevé chez Pierre Chappuis », in A. Buchs (dir.) ; A. Lüthi (dir.), *Présences de Pierre Chappuis*, op.cit., pp. 19-26.

²¹ Barbaras, Renaud, *Métaphysique du sentiment*, op.cit., p. 11.

²² *Dans la lumière sourde de ce jardin*, op.cit., p. 28.

²³ Que Pierre Reverdy évoque en des termes assez proches de ceux de Pierre Chappuis : « Il est parfaitement évident qu'elle est plutôt une absence, un manque au cœur de l'homme, et, plus précisément dans le rapport que le poète a le don de mettre à la place de cette absence, de ce manque » (*Œuvres complètes, tome II, op. cit.*, « Circonstances de la poésie », p. 1232).

²⁴ Camus, Albert, *Œuvres complètes*. Tome I, op.cit., Préface de *L'Envers et l'Endroit*, p. 32.

royaume. À défaut de croire que la poésie puisse constituer un outil épistémologique, un moyen d'habiter pleinement dans un monde économiquement oppressant ou bien d'influer sur lui, l'auteur propose une ouverture sur un espace sans assise géographique certaine, mais de tous lieux naturels, de tous reliements artistiques : un royaume participatif que le lecteur infléchit pour se recentrer sur lui-même, plutôt qu'un refuge proprement hédoniste et narcissique. D'une certaine façon, Pierre Chappuis affirme le besoin irréprouvable d'une poésie qui, sans méconnaître son peu de poids, refuse de se justifier au nom d'une quelconque nécessité humaine universelle, ou au nom d'un quelconque engagement socio-idéologique. Si le « besoin de poésie²⁵ » n'implique pas tous les hommes, et pire encore, s'il éloigne, socio-culturellement, de toute une frange de la population²⁶, il n'en demeure pas moins primordial de le cultiver pour proposer au lecteur éventuel un lieu de connivence, ou du moins un lieu textuel où tenter de restaurer un « rapport vivant avec [lui]-même²⁷ ». La poétique recouvre l'idée d'un prolongement des rapports vivants de la poésie lyrique au-delà du livre : l'émotion délivrée par le poème se surimprime dans le regard porté par le lecteur sur le monde et sur les œuvres qu'il a déjà rencontrées ou qu'il découvrira. Pour Pierre Chappuis, la poésie se fait « là où elle a sa résonance, dans le milieu qui s'étend à partir de cette résonance²⁸ » (J.-C. Mathieu). En étudiant les procédés linguistiques déjouant la stabilité de l'ancrage référentiel du poème, en insistant sur la dimension figurale du travail sur l'image, sur l'importance des disjonctions textuelles impliquant le lecteur, nous avons précisé comment le poète cherche à créer des influx poétiques qui éclaireront l'existence du lecteur, à la manière de lueurs agissant en sourdine. Si G. Didi-Huberman envisage le repli comme un pas de côté consistant à entretenir une « communauté de désirs », à émettre des « lueurs » de « pensées »²⁹, c'est un effet de répercussion à distance et dans le temps long d'une vie entière qu'envisage l'auteur romand. La labilité lyrique et poétique de l'écriture chappuisienne est indistincte de la

²⁵ *Distance aveugle* précédé de *L'invisible parole*, *op.cit.*, « Le besoin de poésie », pp. 14-15 ; ou *Battre le briquet*, *op.cit.*, p.14.

²⁶ *La Preuve par le vide*, *op.cit.*, « Enclave », p.34 : « Coupé de ceux qui, non atteints par ce que nous privilégions sous le terme de *culture*, par là même font d'elle un luxe, puissé-je ne pas le reconnaître dans ceux qui accèdent aux richesses de l'esprit – cordialement méprisées, souvent, intimement – au prix d'une inégalité sociale maintenue. Cependant je ne salue que la beauté. Je la voudrais innocente et partagée, mais cela même que j'ai à partager m'isole. / À l'écart, peut-être ne reste-t-il qu'à s'enfoncer dans la solitude, résoudre par défaut l'absence d'une poésie *commune*, appeler ce qui unit par une totale soumission à ce qui retranche. ».

²⁷ Du Bouchet, André, *Entretiens d'André du Bouchet avec Alain Veinstein (1979-2000)*, *op.cit.*, p. 47.

²⁸ Mathieu, Jean-Claude, « Les *Paroles dans l'air* de Jaccottet », in *Littérature*, n° 64, 1986, Propositions critiques pour Jean Levaillant, pp. 102-115.

²⁹ Didi-Huberman, Georges, *Survivance des lucioles*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2009, p. 15.

conviction qu'il existe un « *faire*³⁰ » propre à la poésie : au regard de l'œuvre de Pierre Chappuis, il est possible de réinvestir la poïétique valéryenne.

Le faire poétique à l'aune de la poétique de la labilité chappuisienne

Pierre Chappuis ne s'intéresse pas à la poésie de la performance, aussi le faire dont nous parlons intervient-il pour l'auteur, dans le rapport au monde et aux mots, à l'autre, en amont et durant le processus d'écriture, ainsi que dans la conscience du lecteur – quand il tient le livre entre ses mains, qu'il le lise ou qu'il s'y relie de quelque autre façon que ce soit, quand l'œuvre le travaille, quand dans l'existence au long cours s'opèrent des répercussions réciproques entre ce qu'il vit et ce qu'il lit, a lu ou a mémorisé. En somme, l'angle poïétique nous a permis de glisser du faire, du travail dans la « conscience poétique³¹ », depuis la relation au monde, au « faire » du poème sur le lecteur, en passant par le travail auctorial dans la matière des mots. Durant cette épreuve de lucidité et de confiance envers les mots, l'auteur est travaillé par des remuements intérieurs distincts de ceux éprouvés en amont, et qu'il cherche à répercuter à destination du lecteur, en leur imposant des soubresauts, des décalages, de sorte que ces remuements ne sont pas identiques mais équivalents à ceux ressentis. Autrement dit, nous avons articulé plusieurs versants poïétiques : la poïétique valérienne et deleuzienne touchant à la sensation, la pensée d'une sorte de performativité gestuelle du poème, telle qu'explorée par D. Rabaté, et celle de la mise en travail d'une stylistique de l'existence due à l'expérience de la lecture, conceptualisée par M. Macé. Ce faisant, nous avons tout juste frôlé le domaine de la réception et nous avons répondu au concept englobant étayé par J. Thélot : celui du « travail vivant de la poésie ». Indirectement, implicitement, ont été investies les problématiques de la sincérité, de la justesse lyrique, reposant peu ou prou sur l'idée d'un rapport étroit entre l'expérience poétique en amont du poème, celle tenant à l'écriture poétique, et l'effet déployé par le poème couché sur la page. Si le poète romand engage sur ce plan encore la poésie du côté de la labilité, c'est qu'il ne place ces rapports ni du côté de « l'identité » (J. Thélot), ni de la transparence, ni de la maîtrise de l'intention de dire, ni du côté de la programmation des réactions du lecteur. Le poète romand suppose une sorte de champ magnétique favorisant des articulations résonant par écarts, entre équivalence processuelle et démesure des effets, entre miroitement ressemblant et décalages d'affects indéterminés.

³⁰ Pinson, Jean-Claude, *Pastoral. De la poésie comme écologie*. Paris : Champ Vallon, 2020, p. 10.

³¹ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Sur le vif », p. 59.

Sur le double plan de la poïétique valéryenne de la « politique de l'écart en soi-même³² » et de la performativité du geste (D. Rabaté), l'enjambée a toute sa place. Elle figure les rapports entre les « déchirure[s] » dans « la réalité environnante » et leurs répercussions en matière d'écarts intérieurs, de syncopes de pensée, celle-ci se trouvant projetée d'une chose à une autre comme par le biais d'un pas dans le vide³³. Dans le texte, l'enjambée opère sur le plan des soubresauts logico-syntaxico-discursifs dans la phrase reprenant ailleurs son cours, au-delà du point et du ponctème blanc. La performativité de ces diverses déclinaisons d'enjambées consiste à projeter le lecteur dans cette dynamique de déplacement textuel. La cinétique de l'enjambée renvoie aussi à la poïétique valéryenne : elle vient accuser les inflexions des affects, entre les différents ordres de la sensation aussi bien qu'entre les instants ; elle définit les nœuds dynamiques du texte, attire l'attention sur eux en créant des effets d'écarts, semblant rapporter parallèlement l'auteur et le lecteur aux dissensions, aux décalages entre l'intention de dire, ce qui est noté et ce qui échappe aux mots. Ces déclinaisons d'allures par enjambées ne disent pas nécessairement l'identité entre ce qui est dit et ce qui a été éprouvé par l'auteur, mais elles donnent corps aux sensations d'un locuteur qui paraît pris dans la parole en même temps que dans le monde. À un autre niveau encore, les notations relatives à la marche contribuent aussi à donner au lecteur l'impression d'enjamber les lieux en tournant les pages du livre, d'accompagner le déplacement du locuteur d'une étendue à un autre au long de la démarche de son existence. Poïétique et performativité du travail textuel se recourent également quand, en amorce du poème, la fulgurance ou le morcellement d'un énoncé coïncide avec un locuteur précipité au cœur des choses, à la faveur d'une émotion telle qu'elle lui coupe le souffle³⁴ : les adverbes, les substantifs non déterminés, les verbes, les pronoms déliés de leur support grammatical propulsent le lecteur dans une évocation d'emblée inassignable. Nombre d'analyses de détails ont fait apparaître ce type de travail visant à susciter l'impression d'un déploiement textuel en « prise directe³⁵ » avec ce qu'éprouve le locuteur. Par exemple, l'accumulation paratactique suggérant que les retouches verbales sont induites par le changement des choses à l'instant où les perçoit l'énonciateur. Par ailleurs, le dédoublement entre une voix principale et une voix seconde affleurant dans les parenthèses exhibe une véritable mise en travail du dire.

³² Paul Valéry écrit au sujet de la sensation de vivre : « Je tiens qu'il existe une sorte de mystique des sensations, c'est-à-dire une "Vie Extérieure" d'intensité et de profondeur au moins égales à celles que nous prêtons aux ténèbres intimes et aux secrètes illuminations des ascètes, des soufis, des personnes concentrées en Dieu, de toutes celles qui connaissent et pratiquent une politique de l'écart en soi-même » (*Cahiers, Tome II, op. cit.*, p. 1319).

³³ *Le Biais des mots, op.cit.*, « Écart, enjambement », p.92

³⁴ *La Preuve par le vide, op.cit.*, « Souffle coupé », p. 25.

³⁵ *La Rumeur de toutes choses, op.cit.*, « En prise directe », p. 70.

Le faire du poème chappuisien rejoint donc le phénomène d'oralité³⁶ : les figures d'ajout³⁷ occasionnent de nombreux phénomènes d'hétérogénéité logico-discursive. Les hésitations, les dissensions logico-discursives manifestent l'hétérogénéisation des flux de conscience, ou signalent un locuteur aux prises avec les difficultés de mise en œuvre de la parole poétique. Quant aux ponctèmes blancs, aux points de suspension, aux doubles barres-obliques et aux tirets longs, ils soulignent également les « intermittences du vivre-écrire³⁸ » (Meschonnic), ils exhibent la présence d'un locuteur dans l'espace de la page mais aussi en deçà de la parole. Dans cette perspective, le faire du poème ouvre sur ce avec quoi il ne peut faire parole, sur une discontinuation vitale qu'André du Bouchet appelle « l'emportement du muet³⁹ » : quelque chose échappe à la phrase mais l'emporte dans le mouvement qui lui est propre.

Enfin, le faire du poème tel que nous l'avons envisagé suppose l'adéquation entre la poïétique valéryenne et l'événement figural se produisant dans la mise en œuvre du discours⁴⁰ (Jenny). Loin de postuler une absolue maîtrise de l'auteur, Valéry pense régulièrement la poïétique comme ce qui se joue dans les tâtonnements de l'écriture, dans la matière des mots, l'« auteur impossible⁴¹ » découvre rétrospectivement ce qu'il voulait dire. Battue en brèche, l'idée d'expression du sujet est supplantée par celle d'un travail en partie insu. Or tel est bien le présupposé sur lequel fonder l'agir du poème sur le lecteur. Pour L. Jenny, le figural fonctionne comme une provocation de sens, les tensions sémantiques ouvertes sont irréductibles et impliquent nécessairement le lecteur. En considérant les processus d'imagerie induits par les figures, par les alternatives référentielles posées dans certains titres, ou par l'allure par enjambées, nous avons expliqué comment le poète favorise l'agir du poème : « arrach[é] à [s]on extériorité de contemplateur des significations⁴² » (Jenny), le lecteur se met au travail dans le texte (M. Macé). C'est la raison pour laquelle nous infléchissons à la fois le concept du « travail vivant » comme identité entre « ce à quoi le poème doit sa possibilité et de ce dont il est chargé⁴³ » (Thélot), et celui de la poïétique valéryenne. Dans sa « Première leçon du cours de poétique » (décembre 1937), Valéry

³⁶ Meschonnic, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, op.cit., p. 151.

³⁷ Authier-Revuz, J. (dir.) ; Lala, M.-C. (dir.), *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*, op.cit., p. 11.

³⁸ Meschonnic, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 304.

³⁹ Du Bouchet, André *L'Emportement du muet*, op.cit., 2000.

⁴⁰ Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, op. cit.

⁴¹ « Un discours qui a demandé trois mois de tâtonnements, de dépouillements, de rectifications, de refus, de tirages au sort – est apprécié, lu en 30 minutes par un individu autre. Celui-ci qui reconstitue, comme cause de ce discours, un auteur tel qu'il lui soit possible de parler ainsi – c'est-à-dire un auteur impossible. On appelait Muse cet auteur. », note Paul Valéry (*Cahiers, Tome II*, op. cit., p. 1007).

⁴² Laurent Jenny, *La Parole singulière*, op. cit., p.39-41

⁴³ Thélot, Jérôme, *Le Travail vivant de la poésie*, op.cit., p. 13.

suppose effectivement que « l'action de l'ouvrage » opère diversement chez les lecteurs, mais il rabat ce processus sur le travail de l'auteur. Quand bien même ce travail n'est pas exactement programmatique, il est pensé comme étant absolument déterminant :

[...] cette diversité possible des effets légitimes d'une œuvre, est la marque même de l'esprit. Elle correspond d'ailleurs à la pluralité des voies qui se sont offertes à l'auteur pendant son travail de production. C'est que tout acte de l'esprit même est toujours comme accompagné d'une certaine atmosphère d'indétermination plus ou moins sensible.⁴⁴

À cet égard, l'analyse de l'élaboration des figures de lecteurs révèle une certaine perplexité qui correspond, pour l'auteur, à la « tache aveugle du lyrisme⁴⁵ » : le lecteur est à la fois celui qui saura reconnaître les troubles intérieurs exprimés et qui, à long terme, en percera les secrets, et celui qui les nourrira en les oblitérant en fonction de ses propres rapports aux mots, au monde et aux autres œuvres lues. À cet égard encore, la labilité prédomine, dans les représentations auctoriales. Le concept de poïétique a permis d'envisager la manière dont un auteur oriente le travail de l'écriture, non pas en considérant un lecteur hypothétique, mais en faisant la part de « l'inconnu de tout lecteur⁴⁶ » (Dupin). En substance, notre démarche s'est portée au plus près d'une question tout aussi fascinante qu'impraticable, celle de la justesse des rapports engagés dans le faire poétique, en amont et en aval de l'écriture. C'est à cette question que s'attache P. Jaccottet : « Ce serait toute une étude, et qui peut-être conduirait assez loin, que d'analyser les effets d'une voix juste sur celui qui la dit, et sur celui qui l'écoute ; car il ne s'agit pas simplement d'une sorte particulière de plaisir, ou alors si particulière qu'il faudrait la redéfinir⁴⁷ ». La labilité ne recouvre-t-elle pas ce plaisir si particulier et si difficile à cerner ?

⁴⁴ Valéry, Paul, *Œuvres complètes*. Tome I, *op.cit.*, p. 1350.

⁴⁵ *Battre le briquet précédé de Ligatures*, *op.cit.*, p. 141.

⁴⁶ Jacques Dupin, « Éclisse », *M'introduire dans ton histoire*, *op.cit.*, p.39.

⁴⁷ Jaccottet, Philippe, *Œuvres*, *op.cit*, *Observations, 1951-1956*, II, p. 36.

GLOSSAIRE

Dans les champs définitoires, l'astérisque renvoie aux entrées notionnelles afférentes.

Affectif : Dans *Vivre de paysage*, François Jullien cherche à penser une relation qui mobilise des affects non pensés, non déterminés, mais qui impliquent fortement le sujet. Le recours à l'épithète consiste à situer cette disposition hors du champ conceptuel, hors du champ de l'intentionnalité. C'est en ce sens que l'approche esthétique chinoise juxte les concepts de l'épreuve pathique définie par Henri Maldiney et du sentiment du monde* développé par Renaud Barbaras.

Ajout (Figure d') : Selon les niveaux textuels auxquels elle est envisagée, l'adjonction peut prendre des formes diverses et peut recouvrir des procédés variés. En revanche, la figure d'ajout consiste à interroger, en termes de dissymétrie, de déséquilibre et d'hétérogénéité, les relations articulatoires entre l'ajout et sa base.

Allure : La notion d'allure a pour enjeu de mettre en relation diverses manières de démarches, d'apparences et de déploiements. Elle embrasse aussi bien les mouvements du regard, de l'enjambée* que ceux de la conscience ou du déplacement textuel car elle suppose une disposition mobile et non une conduite orientée par une mesure et par une finalité, une fin. En termes logico-discursifs et graphiques, la notion d'allure aborde des réorientations processuelles plutôt que des procédés déterminant des genres, des formes, des rythmes, articulant des tournures fondées sur l'instabilité, la versatilité, la variabilité, la fluidité. Ainsi, les dis-jonctions par enjambées dans l'étendue, dans le temps, dans le discours, dans la phrase, dans l'énonciation, sur la page font que chaque énoncé, chaque ponctème devient potentiellement une force tensioactive. En première partie, l'allure concerne les cinétiques qui animent l'étendue, les mouvements optiques, kinesthésiques du locuteur, les flux et reflux de sa mémoire, de l'oubli et de son imagination ; en seconde partie, l'allure intéresse la fluidité textuelle et phrastique ainsi que les mouvements d'enjambée, de ricochet et d'impulsion par-delà les ponctèmes du point et du blanc, qui participent à l'indétermination des frontières entre vers et prose.

Anaphorique : Voir Mode de référence.

Aura : Le concept établi par Walter Benjamin dans les années 1930 est complexe et touche tout autant à l'esthétique qu'à l'expérience. Pour l'auteur, le temps de la modernité, notamment du fait des techniques cinématographiques, photographiques et des techniques de reproduction, fait perdre à l'œuvre d'art son aura, son caractère sacré. Ce n'est pas cet aspect que nous prenons en compte en évoquant l'aura des étendues chappuisiennes : nous retenons l'idée benjaminienne que l'aura résulte d'une intrication spatio-temporelle (« Un tissage étrange d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. », 2012 : 28) pour redéfinir l'aura en tant qu'atmosphère ambiante, enveloppante et lumineuse.

Autonymique (modalisation) : La modalisation est étudiée par Jacqueline Authiez-Revuz dans *Ces mots qui ne vont pas de soi* (op.cit.) et correspond à toute configuration énonciative

permettant de renvoyer aux signes eux-mêmes, à leur mention et non pas seulement à leur contenu. La parole figure une boucle en faisant retour sur elle-même, en opérant une méta-énonciation.

Blanchi / blanchiment d'un énoncé, d'un segment textuel : Prolongeant ses travaux de recherche doctorale (2000) sur *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine* (*op.cit.*), Michel Favriaud insiste sur le fait que si la ponctuation blanche a pour seule marque le blanc, celui-ci est plus ou moins intense en fonction du nombre de faces blanchies du segment textuel, et en fonction de la dimension du blanc. C'est à cette intensité qu'il est fait référence quand le segment est blanchi sur deux ou trois faces.

Cataphorique : Voir Mode de référence.

Chaîne de référence : La chaîne de référence désigne la suite des expressions textuelles à partir desquelles s'établit une relation d'identité référentielle au cours de l'interprétation.

Chiasme / Entrelacs chiasmatique : Entre 1959 et 1961, Merleau-Ponty conçoit *Le visible et l'invisible* (publié en 1964) autour de la notion de chiasme. Selon P. Dupond (*op.cit.*, pp. 6-7), le philosophe recourt à cette notion pour penser « non pas l'identité, non pas la différence, mais l'identité dans la différence (ou l'unité par opposition) de termes qui sont habituellement tenus pour séparés, tels que le voyant et le visible, le signe et le sens, l'intérieur et l'extérieur, chacun n'étant lui-même qu'en étant l'autre. ». L'entrelacs refuse donc la dissociation pure entre l'intériorité et l'extériorité, entre le toucher et le touché. L'idée de la contiguïté entre la chair du sujet et celle du monde, et les principes de réversibilité et d'interaction ont joué un rôle majeur dans l'approche des étendues chappuisiennes (première partie).

Concurrence : Concernant les polarités du vers et de la prose, le terme traduit à la fois une mise en tension et une démarcation plus ou moins nette, jusqu'à l'irrésolution. Le déploiement des poèmes en vers et en prose présente graphiquement, textuellement, syntaxiquement des allures* communes qui renvoient moins à une exclusion réciproque qu'à une émulation, qu'à un concours orienté vers la fluidité, la souplesse, l'élasticité ou les heurts et les soubresauts.

Cristal (Logique du cristal) : Pour Gilles Deleuze, ce qui constitue l'image-cristal, c'est l'opération la plus fondamentale du temps. L'antériorité est création au présent, « puisque le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps, il faut que le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé, qui diffèrent l'un de l'autre en nature, ou, ce qui revient au même, dédouble le présent en deux directions hétérogènes dont l'une s'élance vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé. Il faut que le temps se scinde en deux jets dissymétriques dont l'un fait passer tout le présent, et dont l'autre conserve tout le passé. Le temps consiste dans cette scission, et c'est elle, c'est lui qu'on voit dans le cristal. » (*Cinéma 2. L'image-temps*, *op.cit.*, pp. 108-109). Parallèlement, à propos de la mémoire involontaire proustienne, le philosophe insiste sur le caractère indissociable de la sensation présente et de la sensation passée, la réminiscence faisant naître quelque chose d'irréductible à l'un et à l'autre moment (*Francis Bacon*, *op.cit.*, p. 46).

Décrochement typographique ; décrochage énonciatif : Selon S. Pétilion-Boucheron (*Les Détours de la langue*, *op.cit.*), le décrochement (typo)graphique* est une opération qui consiste à mettre entre parenthèses ou entre tirets un segment discursif. Le blanchiment* d'un énoncé constitue pour nous un autre type de décrochement graphique. Or ces démarcations typographiques manifestent visiblement une opération énonciative : un décrochage énonciatif.

Déségotisation : Empruntée à M. Collot (*La Matière-Émotion*), la notion recouvre les tensions selon lesquelles le sentir le plus profond, le plus singulier est aussi le plus commun, le plus universel. Le paradoxe fonde le lyrisme de la réalité reverdyen (*Œuvres complètes, tome II, op.cit., p. 1287*) aussi bien que chappuisien. Au-delà de l'inconcevable objectivité et de l'impensable unicité de l'émotion du sujet, la déségotisation suppose un travail d'effacement des circonstances et d'approfondissement de l'expérience poétique, propre à favoriser l'expression de l'affectif* dans ce qu'il a de plus labile.

Diffraction affective : Dans *Le pacte lyrique, op.cit.*, Antonio Rodriguez explique que la vie affective de l'instance du sujet lyrique textuel tend à se répandre sur tous les éléments du paysage évoqué, grâce au jeu des personnifications, ou encore grâce au travail sur les colorations tonales (cf. les entrées É-motion, Tonalité, Stimmung). La poétique de la labilité vise à rendre compte de la variabilité de ces configurations textuelles.

Diptyque : Ensemble constitué de deux poèmes qui se suivent page à page dans un recueil. À la manière d'un tableau, les poèmes s'articulent étroitement l'un avec l'autre, mais ils conservent l'un et l'autre une autonomie textuelle permettant de les appréhender séparément.

Discours représenté : Terme générique pour tous les types de discours rapporté selon la terminologie de la ScaPoLine*.

Distance aveugle : La fusion avec les choses étant impossible, la distance qui sépare est aussi le lieu d'une proximité asymptotique avec le monde. Elle maintient vifs le désir et l'intuition d'une approche continûment réitérée. Cette notion chappuisienne permet d'établir un rapprochement avec les concepts du chiasme* de M. Merleau-Ponty et avec celui du sentiment du monde de R. Barbaras. L'épithète *aveugle* signifie que le poète s'immerge sans réserve dans l'évidence d'une proximité, d'une ouverture au monde en même temps que dans celle d'une distance et d'une séparation incommensurables. La qualité de cette immersion résulte pour Pierre Chappuis d'un travail sur soi, mêlant abandon et lucidité.

Dual (Ensemble / fonctionnement) : L'expression désigne les relations instaurées entre des poèmes qui se correspondent, qui ménagent des interactions réciproques en termes de signification. L'épithète n'implique pas que ces poèmes soient au nombre de deux, ni même que leurs interactions se limitent aux dualismes, aux oppositions.

Écrire (I') : Dans les poèmes la disponibilité du poète et l'appel du monde se répercutent parfois sur une page blanche, sur une étendue vierge et s'expriment comme un moment de désir suspendu entre l'écoute du monde et l'acheminement vers la parole poétique (Heidegger, *op.cit.*). Le désir d'écrire ou de ne pas écrire engage un échange, un équilibre entre la tension vers le monde et son écoute, entre l'immersion dans le monde et son laisser-venir hors des mots ou dans la transparence d'une parole confondue avec l'aura du monde.

É-motion : La décomposition typographique du mot donne à entendre le terme d'émotion mais pour insister sur la cinétique de l'entrelacs chiasmatique merleau-pontyen (Cf. Chiasme*) entre le déploiement labile de l'étendue et les mouvements optiques, physiques et les répercussions attenant au sentir* du locuteur. Le renvoi à l'étymologie du terme d'émotion vise à mettre en évidence ce processus d'inflexions et de variations. En évitant le substantif *émotion*, nous pointons la spécificité d'une dynamique d'ordre affectif*, irréductible aux émotions et aux sentiments qui sont ordinairement déterminés et circonscrits.

Endophasique : En psychologie linguistique, le discours endophasique désigne un langage intérieur qui échappe à l'objectivation acoustique, une rumeur de la parole du dedans. Dans le champ romanesque, le monologue intérieur, les tropismes, les discours rapportés sont les lieux privilégiés pour appréhender la représentation du discours endophasique du locuteur. Au regard de certains poèmes chappuisiens, l'intrication des insertions parenthétiques et des points de suspension exhibe une rumeur intérieure de cet ordre.

Endophorique / exophorique : Voir mode de référence.

Enjambée : Nous considérons l'enjambée comme une allure* discursive correspondant à la discontinuation de la pensée et de la démarche, qui sont fondatrices du sujet selon Pierre Chappuis. Discursivement, il est question d'enjambée quand un heurt sémantico-syntaxique ou ponctuationnel réoriente le déploiement textuel. Dans la perspective analytique de la concurrence* vers/prose, l'enjambée est un équivalent des tensions et de l'allure* créée par l'enjambement : la continuation phrastique ou discursive se déplace graphiquement par-delà les ponctèmes du point et du blanc, parfois par-delà des unités textuelles intervallaires. En termes discursifs comme dans la marche, l'enjambée suppose un point d'appel, un point d'impulsion et un point d'impact, de rebond, mais l'entre-deux-pas implique un déplacement qui est irréductible à la mesure spatio-temporelle ou à l'explication (psycho)logique. Deux configurations se concurrencent : soit les ponctèmes du point et du blanc correspondent à des frontières syntaxico-logiques, et le lecteur est troublé au moment où il découvre que le segment textuel renaît ensuite ; soit les ponctèmes créent un effet d'interruption. Dans ce second cas de figure, l'enjambée rivalise plutôt avec le type de tensions induites par le rejet. La dimension figurale* de l'enjambée est la plus flagrante quand l'écart (typo)graphique* entre deux énoncés coïncide avec l'enjambée du locuteur-marcheur.

Être discursif (ScaPoLine*) : Entité sémantique susceptible de saturer la source d'un point de vue.

Exophorique : Voir Mode de référence.

Fadeur et saveur : Dans *Éloge de la fadeur* (*op.cit.*, 1983), François Jullien se réfère à certains traits de l'esthétique chinoise pour réarticuler deux notions concurrentes* au regard de la relation au plaisir et au goût du monde. La platitude et la simplicité de la fadeur ne tiennent pas tant au caractère déceptif d'une absence de qualité marquée qu'à une expansion légère, discrète et non assignable qui emporte le poète, l'entraînant dans un glissement sans heurt dans une étendue spatio-temporelle devenue comme étale, fraîche et savoureuse comme l'eau. Parallèlement, la saveur des choses attache à un état de réjouissance qui tend à s'altérer toujours davantage, à creuser un manque. En substance, fadeur et saveur sont deux régimes de participation au monde, complémentaires et parfois réversibles.

Figural / parole figurale : Au regard de la labilité, le caractère figural de la textualité chappuisienne se rapporte à l'absence de contours caractérisés, elle recouvre des processus de mise en tension, d'écarts et de variations. En 1990, avec l'essai intitulé dans *La parole singulière*, Laurent Jenny insiste sur l'idée d'une parole entée dans le monde et devenant de ce fait même irréductible à l'expression et à la représentation mimétique. Par ailleurs, il considère le discours comme un champ événementiel, un plan de figuralité, fondé sur des tensions sémantico-énonciatives telles qu'elles excluent une unification par l'interprétation. L'approche figurale nécessite de se situer du côté de « l'énergétique discursive » : nous répondons à cette perspective en posant la notion d'allure*. De la même manière, le travail sur les échos et les répons dans l'œuvre de Pierre Chappuis porte à envisager la structure des

recueils, non pas comme une organisation témoignant d'un achèvement, mais comme un paysage d'interférences rhizomatiques relançant des parcours de lecture toujours en devenir.

Figure : La notion de figure entre en tension avec celle de personnage. Elle constitue une interface de projection affective et de réflexion tout à fait spécifique ; sa mobilité tient à une logique d'interférences diverses (voir *Perspectives croisées sur la figure, op.cit.*). Dans les poèmes chappuisiens, les mouvements affectifs de la figure médiatisent le lyrisme poétique ; dans les notes, les essais ou les proses, les figures de lecteurs interrogent la relation entre le poète et son lecteur, entre l'œuvre et son devenir (Cf. *infra*, Lecteur-auteur / poète-lecteur).

Geste : Dans son essai, *Gestes lyriques (op.cit.)*, Dominique Rabaté ne se situe pas dans la perspective poétique*, néanmoins, il cherche à penser l'opération lyrique comme un geste, c'est-à-dire comme une promesse de coïncidence entre le dire et le faire, entre l'imagination et l'action. Pour D. Rabaté, cette promesse de performativité implique le lecteur dans la dynamique textuelle, supposant de lui une volonté de prolonger le geste lyrique. Au regard de l'œuvre chappuisienne, les gestes lyriques les plus prégnants sont très certainement celui de l'enjambée et du glissement (**Glisser le monde*), celui de l'allant sans prise, sans établissement définitif, et sans solution de continuité.

Glisser le monde : La propension du poète à vouloir « glisser à la surface [du monde], crainte de *s'enfoncer*, de *s'appesantir* ou de *s'embourber* » (*La Preuve par le vide*, p. 131) est, selon J.-P. Richard (*Poésie et profondeur*), l'une des tensions propres à la sensation de profondeur, de distance intérieure. Pour Pierre Chappuis, elle répond à l'exigence d'un allègement au plus près de l'insignifiance des choses du monde. Cette manière d'approche asymptotique du monde nécessite de n'« offrir » ou de « ne rencontrer qu'une résistance moindre » (*Ibidem*) ; elle commande encore de ne pas assigner les choses à des déterminations, à des pensées ou à des exigences de sens par trop pesantes et réductrices. La sensation poétique chappuisienne est marquée par le refus de s'accrocher à des paysages, à des repères spatio-temporels, à des objets stables et perceptibles de manière univoque. De fait, le regard traverse, caresse l'étendue par sauts entre le proche ou le lointain ; les sentes, les lisières, la rivière permettent au promeneur de s'immerger dans le cours d'une expansion spatio-temporelle indéfinie ; les flux du vent ou du froid emportent le locuteur dans une allure variable ou dans l'entre-deux, dans la doublure de l'étendue. Ainsi, la sensation s'approfondit dans la fadeur, la saveur et l'expansion sinueuse et vibratoire des choses fait glisser le poète dans la sensualité et dans la volupté, toutes deux s'épanchant aussi longtemps et aussi loin que portent les choses et les sens.

Hétérogénéité discursive : En littérature, l'hétérogénéité discursive est une hétérogénéité montrée (S. Pétilion-Boucheron, *Les détours de la langue, op.cit.*), et qui de ce fait même confère une épaisseur réflexive à l'énoncé. L'hétérogénéité énonciative touche aux discours représentés, aux configurations polyphoniques, aux décrochements parenthétiques mis en œuvre par les signes doubles des parenthèses et des tirets. Quant à l'hétérogénéité discursive, elle est mise en œuvre par les réorientations, les ramifications ou les dissonances logico-sémantiques. Pour ce qui est des déplacements (typo)graphiques* du poème sur la page, ils contribuent aux deux versants de l'hétérogénéité.

Imagement : Le néologisme est emprunté à Jean-Christophe Bailly dans l'ouvrage du même nom (*op.cit.*). L'auteur n'évoque pas l'image littéraire mais l'image-suspens, l'image fixe. Pourtant, l'essayiste insiste sur la force du processus qui anime notre rapport à l'image : celle-ci se révèle et se dégage de son support pour venir vers le spectateur, véhiculant des souvenirs et des images contigus. L'image est de l'ordre du faire et du vivre pour J.-C. Bailly : elle est

matrice d'écarts et de ricochets dans l'imaginaire et dans le champ expérientiel du sentir. La réflexion de l'auteur rejoint ainsi l'approche d'une cinétique instaurée par les rapports entre image et imagination, et s'articule avec la démarche bachelardienne. En outre, la métaphore du ricochet discontinu mais illimité de l'image dans la conscience du sujet sous-tend l'allure du déploiement textuel de l'image dans le poème, et dans l'œuvre entière de Pierre Chappuis.

Insu : C'est à partir de l'essai de Pierre Sauvanet, *L'Insu. Une pensée en suspens* (2011) que nous concevons la notion. Le philosophe appréhende l'insu par opposition à l'inconscient, agissant négativement et devant être dévoilé par le sujet. L'insu relève selon lui d'un faire et d'un « lieu » et d'un « effet de pensée » (2011 : 23) qui doit rester « aveugle à lui même pour être effectif » (2011 : 9) ; c'est en quoi il nous renvoie à la disponibilité de la distance aveugle* chappuisienne. En effet, l'insu a trait à la syncope, au perpétuel décalage de l'attention et de la conscience, à la déprise ensommeillée de la sensation merleau-pontyenne. Fondamentalement, l'insu est situé du côté d'un rythme vital, d'une manière respiratoire : il engage une « conscience de soi qui précisément cherche par moments à s'échapper de "soi", afin de mieux gérer son propre rapport "à soi", c'est-à-dire [à] alterner des phases de concentration profondes et des plages de détachement volontaire. » (2011 : 113). Enfin, l'insu est pour le philosophe un travail positif favorisant l'accueil du sensible, un régime d'enthousiasme laïque permettant, « face à l'absurde », d'être « heureux » sans être inconscient (2011 : 120). De fait, l'ensemble de ces préoccupations concerne la poétique du poète.

Isotopie sémantique : Selon François Rastier, l'isotopie sémantique repose sur la correspondance « de la micro-sémantique et de la macro-sémantique », la récurrence d'un même trait sémantique informant « la trame et ou la chaîne » du texte (« *L'isotopie sémantique, du mot au texte* », *op.cit.*). L'isotopie sémantique naît de la récurrence d'un même sème dans une suite syntagmatique (*Sémantique interprétative, op.cit.*, p. 274).

Lecteur postulé : Il correspond aux représentations que Pierre Chappuis se fait de ses lecteurs, et des liens qu'il souhaite ou pense entretenir avec eux par le biais du livre.

Lecteur-auteur / poète-lecteur : Ces deux figures de lecteur impliquent directement l'auteur Pierre Chappuis mais elles interviennent à des niveaux distincts dans le processus d'écriture. Le lecteur-auteur est cette figure intériorisée qui accompagne, juge, favorise ou entre en désaccord avec le travail d'écriture que Pierre Chappuis est en train d'effectuer. Par contre, le poète-lecteur renvoie à la manière dont Pierre Chappuis se représente en tant que lecteur ou spectateur des œuvres d'un autre artiste, à la manière dont il conçoit ses propres processus de lecture.

Locuteur de l'énoncé : Pour la ScaPoLine*, le locuteur de l'énoncé est celui qui assume la responsabilité de l'énonciation à tel moment précis, c'est sa seule fonction. À ce titre, il participe à la construction de la configuration polyphonique*.

Locuteur textuel : L'instance responsable de l'ensemble des énonciations développées dans le texte, selon la théorie de la ScaPoLine*. Le locuteur textuel peut être une image de l'auteur (locuteur-en-tant-que-constructeur) quand il possède tous les aspects d'une personne complète. Le locuteur textuel peut ainsi construire une image générale de lui-même ou une image de lui à un autre moment de son histoire.

Mode de référence : Le fonctionnement exophorique de la référence concerne le fait que le locuteur identifie un objet grâce à la situation d'énonciation. À l'inverse, dans le

fonctionnement endophorique, l'objet est identifiable grâce au contexte textuel. Si un article ou un pronom reprend un élément précédemment mentionné, il fonctionne de manière anaphorique ; s'il annonce un élément qui sera identifié ensuite, il est dit cataphorique. Nombre de textes chappuisiens impliquent une référence exophorique (par le biais de déictiques), une référence endophorique anaphorique problématique (présumant un antécédent en marge du texte ou reportant à un autre texte) ou encore une référence cataphorique, laissant flotter le sens jusqu'à ce que le déploiement textuel révèle une possible attache référentielle.

Motif : La critique thématique distingue le thème* du motif, le second entrant en relation de subordination avec le premier. Dans le développement de la première partie, le terme renvoie moins à la critique richardienne qu'à la poétique élémentaire développée par Pierre Chappuis. L'acception étymologique, relative au mouvement, vise à insister sur le fait que le motif ne coïncide pas nécessairement avec une chose, un objet, mais plus souvent avec une manière d'expansion, de diffusion.

Palier énonciatif : Les décrochages énonciatifs induits par les décrochements parenthétiques peuvent être compris comme un changement de palier, comme le proposent E. Richard et M.-C. Le Bot (2008 : p. 108), « la parenthèse est un indice qui invite à prendre en compte un point de vue différent. C'est un système d'alerte qui indique que le locuteur change de palier énonciatif. ». À cet indice, ajoutons les tirets doubles et parfois aussi le deux-points.

Palier textuel : L'expression recouvre différents niveaux d'analyse qui vont du segment délimité par les ponctèmes blancs ou par le point, à l'énoncé phrastique, strophique, au paragraphe, à l'unité intermédiaire, à la partie et à l'unité textuelle.

Pathique : Voir Sentir.

Plan de figuralité : Dans *La Parole singulière* (op.cit., p. 76) L. Jenny explique qu'un énoncé se « convertit en plan de figuralité » quand il crée une « mobilité de rapports internes, contraint de plus à des prolongements au-delà de lui-même » ; dans « *La phrase est littéraire* », J. Gardes-Tamine, in *Style et création* (op.cit., p. 46), la phrase est un plan de figuralité dans la mesure où elle est « une séquence de discours configurée en espace de relations – de résonance – par une structuration interne et/ou des contours sensibles ».

Poèmes répondants : À distance, des poèmes de différentes parties, de différentes œuvres, s'apparentent parce qu'ils mettent en jeu des reprises lexicales, des motifs élémentaires concrets, et (ou) des réseaux isotopiques sémantiques identiques.

Poète-lecteur : Voir auteur-lecteur.

Point de vue (ScaPoLine*) : Entité sémantique constituée d'un jugement et d'un contenu, porteuse d'une source.

Point de suture (point de couture et point de soudure) : S. Pétilion-Boucheron (2003 : 206) distingue deux types de points d'articulation entre les énoncés encadrants et les décrochements typographiques marqués par les signes doubles : le point de « couture » disjoint les énoncés ; le point de « soudure » rattache l'énoncé au déploiement syntaxique de la phrase-cadre grâce à des reprises, des accords, des outils de subordination, de coordination ou de modalisation. Nous élargissons cette distinction à tout processus de reliaement textuel.

Polyphonie : Pour la ScaPoLine*, il y a polyphonie quand une phrase véhicule plus d'un point de vue*. La polyphonie externe et la polyphonie interne sont distinguées selon la

présence ou la non-présence d'un autre être de discours* que les images du locuteur textuel*. Le discours représenté n'est donc qu'un exemple manifeste de la polyphonie externe.

Ponctème : Le ponctème est doté d'un signifiant, un *ponctuant*, une marque ou un signe de ponctuation, et d'un signifié. Ainsi le blanc typographique peut-il être considéré comme un ponctème.

Prosimètre : Dans *Idées de la poésie, idées de la prose*, Michel Sandras définit le prosimètre comme « un texte autonome qui fait alterner de la prose et des vers à l'intérieur d'une structure narrative, ou tout au moins dans une continuité thématique. Cette définition exclut le recueil rassemblant prose et poèmes versifiés, et le montage ou l'incrustation dans une prose de pièces de vers qui n'ont pas été écrites pour cette circonstance » (2016 : 434).

Protention / rétention : À la suite de Jacques Garelli (1986-1987 : 48), Lucie Bourassa (1993) recourt à ces deux notions pour expliquer les processus rythmiques (l'allure selon notre perspective). L'« effet protentionnel » est défini comme le « mouvement qui porte le lecteur confronté à des incertitudes logiques ou référentielles à tendre vers un prolongement du sens » ; l'effet de rétention tient à ce que « la lecture d'un segment se fait par rapport à celui qui l'a précédé » et que son interprétation peut tendre à « transformer l'information de la précédente [...] pour la « projeter en mouvement ambigu et flou de signifiante » (1993 : 97-98).

Rebond / ricochet : La métaphore du rebond correspond à l'une des modalités effectives de l'enjambée. Il suppose une reprise, une discontinuation par delà le ponctème blanc et le point, et éventuellement il opère à distance par-delà d'autres unités et peut impliquer différents points d'impact pour l'enjambée. Par contraste, la métaphore du ricochet permet d'insister non pas uniquement sur une reprise discursive, mais sur un déplacement typo-graphique, syntaxico-sémantique et/ou énonciatif.

Ruban textuel : La métaphore recouvre des bandes textuelles qui, sur une ou plusieurs lignes, s'étendent depuis les marges gauche et droite de la page. Contrairement à d'autres textes considérés par l'auteur comme relevant de la prose, le retrait d'alinéa n'existe pas, et les unités textuelles du ruban sont démarquées par de larges ponctèmes blancs. Mais surtout, la notion permet d'appréhender une textualité se déployant sur plusieurs pages, et dont la discontinuation tient essentiellement à des phénomènes complexes d'enjambées, tant dans les rubans, que d'un ruban à l'autre, qu'entre rubans se nouant à distance les uns des autres. Les recueils concernés sont *Dans la Foulée, Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps* et *Un cahier de nuages*.

Saveur : Voir Fadeur.

ScaPoLine : La théorie SCandinave de la POLyphonie LINGuistique naît, en 1999, d'un projet commun entre trois linguistes et trois littéraires (Kjersti Fløttum, Helge Vidar Holm, Coco Norén, Henning Nølke, Michel Olsen, Kathrine Ravn Jørgensen). La spécificité de l'approche scandinave tient notamment à ce que les locuteurs et les êtres discursifs sont conçus comme des images des différentes « personnes » qui peuplent le discours, et à ce que le point de vue n'y est pas systématiquement rapporté à l'instance de l'énonciateur.

Sentiment du monde : Pour Renaud Barbaras (*Métaphysique du sentiment, op.cit.*), le poétique recouvre une double épreuve : celle de la séparation, de l'exil ontologique hors du monde, et la tentative de la dépasser. Le « sentiment du monde » en constitue le versant

affectif, c'est-à-dire l'ouverture au monde. Le processus de la *physis* du monde échappe à toute prise sensible, partant, il plonge le sujet dans une profondeur qui le porte dans un mouvement instable, entre présence et absence.

Sentir : Le concept phénoménologique du sentir est repris par Henri Maldiney à Erwin Straus qui considère, dans *Du sens des sens* (1935), que le sentir met l'être en communication intuitive, pré-conceptuelle, avec les phénomènes du monde. Cette relation pathique, non préméditée, est à l'origine de l'avènement simultané du moi et du monde : « la sensation est fondamentalement un mode de communication, et dans le sentir, nous vivons, sur un mode pathique, notre être-avec-le monde », écrit H. Maldiney dans *Regard, parole, espace* (1994 : 164). Selon le philosophe, l'espace n'est pas pour l'artiste « un *paysage-spectacle*, mais un *paysage-milieu* » (1994 : 24). Son approche rejoint la notion du chiasme de Merleau-Ponty qui conteste la démarcation entre le sujet et l'objet, entre l'intériorité et l'extériorité. Reste que, pour H. Maldiney, « L'art est la vérité du sentir » (1985 : 27).

Stimmung : À l'instar d'autres poètes romantiques allemands, Novalis conçoit la *Stimmung* comme une disposition poétique, comme un état d'âme, comme une acoustique de l'âme (*Art et utopie*, 2005, Fragment 21). Pour Heidegger dans *Être et temps*, la *Stimmung* devient la forme de l'être-au-monde. Dans *Paysage et poésie du romantisme à nos jours* (2005 : 53), Michel Collot renvoie à la définition d'Emil Staiger et place la *Stimmung* du côté de l'intrication du moi et du monde, la notion embrassant l'idée d'une « subjectivité diffuse qui circule » entre les pôles du moi, du monde et des mots.

Stratification : Au palier phrastique, les décrochements typographiques induits par les signes doubles (tirets, parenthèses, crochets), par le ponctème blanc et par les phénomènes de mises en évidence (l'italique) signalent le passage à un autre palier énonciatif : est ainsi exhibée la stratification énonciative. Au regard du déploiement du texte, les phénomènes de décrochement typographique, de fragmentation des énoncés permettent une « ramification du dire » (Pétillon-Boucheron, 2003 : 3). Des processus d'enchâssement, de division, de décalages et de recouvrements structurent le déploiement discursif.

Strophique (Ensemble, unité) : La notion de strophe désignant une structure rimique et une disposition métrique répétées d'une strophe à l'autre, nous privilégions l'épithète pour ne pas faire oublier la variabilité des unités textuelles chappuisiennes. Durant l'entretien mené par A. Buchs pour la revue *Europe*, « La présence et l'instant » (2014 : 291-292), l'auteur neuchâtelois affirme quant à lui que les énoncés proposés « cherch[e]nt tant bien que mal à s'ordonner en vers, en strophes ». Les expressions d'ensemble, d'unité strophiques ont à nos yeux l'avantage d'interroger les tensions entre la forme et l'informe, entre le resserrement et la dispersion textuelle, entre les dynamiques d'enjambement, d'enjambée et de ricochet.

Structure d'horizon : En 1983, Michel Collot présente ce concept dans *La Poésie moderne et la structure d'horizon* : la structure d'horizon régit à la fois « la perception des choses dans l'espace » et « la conscience intime du temps » (1983 : 8). Elle repose sur le dépassement des antinomies traditionnelles entre le sensible et l'intelligible, le visible et l'invisible, le réel et l'imaginaire, l'objectif et le subjectif (1983 : 9). Comme toute chose ne se donne qu'à l'horizon, comme une provocation, l'œuvre se constitue comme une structure, mais pour ouvrir une nouvelle perspective dans le monde (1983 : 10 et 251).

Style d'être, style d'existence : Marielle Macé emprunte l'idée de « style d'être » à M. Merleau Ponty (1945 : 214) pour fonder un domaine de recherche qui relève d'une critique de la stylistique de l'existence (*Styles. Critique de nos formes de vie, op. cit.*). Les formes, les

modalités, les régimes, les « allures » sont les actions selon lesquelles se négocient continûment les raisons et les motifs, le sens et la valeur d'une vie (2006 : 94, 283-285). Pour l'autrice, le « comment » de l'existence est une qualification éthique, en acte. Or, l'expérience et l'écriture poétiques constituent l'un des versants de ce travail vital illimité d'un style de vie.

Subjectivation : Henri Meschonnic explique ainsi à Serge Martin le processus de subjectivation poétique : « si le poème est cette transformation, cette transformation même est [...] le sujet du poème, c'est-à-dire la subjectivation maximale d'un système de discours. Je dis subjectivation, pas subjectivisation, qui ramènerait le poème à la psychologie, donc à l'énoncé, et au signe, à son double discontinu, le discontinu interne du signe, le discontinu interne du rythme, à eux deux produisant toute la chaîne du discontinu entre les catégories de la raison, qui séparent et pseudo-autonomisent le langage, le poème, l'éthique et le politique. Non, la subjectivation d'un langage par une vie oblige à penser le poème comme un acte éthique, et comme un acte éthique suppose qu'est sujet ce qui fait du sujet, qu'est sujet celui par qui un autre est sujet, le poème est maximale un acte éthique. » (Martin : 2002). Dans son essai intitulé *Politique du rythme* (1995 : 129), il évoquait déjà la « nécessité de postuler un sujet du poème – de l'activité du poème – spécifiquement, qui n'est ni le sujet de la langue (Saussure), ni le sujet de l'idéologie (celui de Marx), ni le sujet de l'énonciation (Benveniste), ni le sujet non-sujet de la psychanalyse qui reste celui d'une psychologie des profondeurs. C'est le sujet d'une signifiante du continu. [...] Ce que ce sujet fait apparaître est le déclenchement de la fonction sujet, qui est la relation même de lecture incluse dans l'écriture, par quoi l'éthique n'est pas à côté de la poétique, en dehors, mais impliquée dans la poétique même) ». Pour le philosophe, la subjectivation correspond au processus par lequel le sujet s'inscrit dans le monde ; pour H. Maldiney, la subjectivation passe par le pathique*.

Suite musicale : Succession de poèmes qui, dans un recueil, se répondent étroitement et constituent plusieurs mouvements fondés sur des ressemblances ou des contrastes entre les éléments concrets évoqués et les isotopies* attenantes.

Thème : En 1961, la parution de *L'Univers imaginaire de Mallarmé* de Jean-Pierre Richard oriente la critique thématique vers la recherche du thème implicite, concret et singulier à un auteur, d'un thème se manifestant par un système de signifiés récurrents et traduisant la relation affective de l'écrivain au monde sensible. La critique de J.-P. Richard, fondée sur la valorisation du vécu, du sensible, de la sensualité croise nécessairement les visées de Pierre Chappuis qui cherche à « réaliser des sensations » (*Le Biais des mots* : 74) en correspondance avec celles nées de l'expérience du paysage. La récurrence des matières élémentaires renvoie effectivement à un style d'approche sensible du monde et, avec le travail sur les échos et répons, sur les variations des allures textuelles autour du vers et de la prose, Pierre Chappuis veut donner l'impression d'un « désordre apparent » que la critique devrait « vaincre » (Richard, 1961). C'est en quoi la poétique de l'auteur neuchâtelois appelle une perspective structuraliste. En première partie, l'orientation poétique qui est la nôtre réarticule la position richardienne, laissant dans l'ombre les fondements psychologiques et psychanalytiques, pour plonger plus volontiers dans le travail de micro-lectures.

Tonalité : Le terme permet souvent de proposer une traduction de *Stimmung**. Hadrien France-Lanord en propose une approche correspondant à la poétique chappuisienne : « Une tonalité n'est pas simplement une forme ou une modalité, mais un air au sens musical de mélodie. Et celle-ci ne flotte pas au-dessus de la façon dont l'homme se trouverait [...] être là présent. Elle donne au contraire le ton pour cet être, c'est-à-dire qu'elle accorde et détermine tonalement le mode et le comment de cet être. » (2018 : 105).

Triptyque : À la manière d'un tableau composé de trois volets, les poèmes agencés en triptyques se suivent page à page dans le recueil. Ils se développent de manière autonome et peuvent aussi être lus comme un ensemble ; auquel cas, le troisième et dernier texte vient atténuer les écarts isotopiques entre les deux précédents.

Typo-graphique / (typo)graphique : La coupure du mot permet d'insister tout à la fois sur les différences de police, de taille de caractère, sur les décrochements dus aux signes doubles et sur l'espacement et le déplacement des énoncés sur la page.

Versura : Giorgio Agamben définit la *versura* de la fin du vers comme un suspens entre le son et le sens, quand il y a « impossibilité, pour les cordes, de mener à son terme une phrase mélodique. » (1998 : 23). Elle constitue pour lui « un geste ambigu, tourné à la fois en arrière (versus) et en avant (pro-versa) » (1998 : 24). Cette manière d'aborder l'enjambement dans les vers nourrit notre réflexion sur l'enjambée* qui se révèle au lecteur lorsque le texte rebondit, et qui le porte à se retourner pour trouver le point d'appel de l'énoncé.

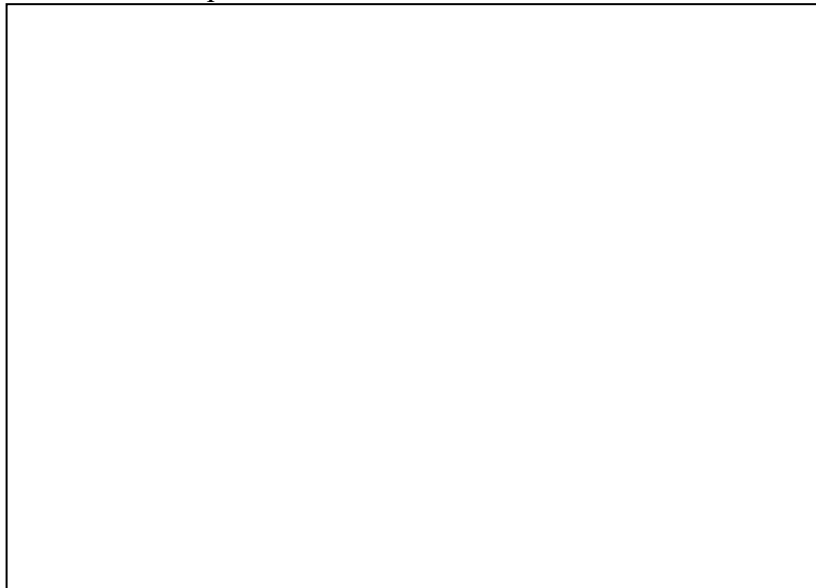
Vide médian : Selon François Cheng (*Le Livre du Vide médian*), le vide est un élément dynamique et agissant. Il est lié à l'idée des trois souffles vitaux et à celle de l'alternance entre le Yin et le Yang. Dans cette pensée ternaire, le vide médian se rapporte au souffle qui maintient l'harmonie, préside aux transformations internes et introduit le mouvement circulaire qui relie le sujet à l'espace originel. Précisons que la circulation du souffle vital n'est en rien opposée à l'idée d'un silence-repos qui anime et le paysage et le contemplateur.

Weltinnenraum : Pour Rilke, il s'agit d'un espace ouvert, d'un espace de transcendance. Le terme est constitué de "*Raum*" désignant l'espace, de "*Innere*" signifiant l'intérieur et de "*Welt*", "le monde". Préfaçant le recueil des poèmes écrits en français par Rilke (2005 : 11), Philippe Jaccottet définit le *Weltinnenraum* comme l'« espace continu entre dehors et dedans. Le terme n'est pas repris par Pierre Chappuis qui privilégie quant à lui le terme d'« hinterland », le vocable n'étant pas chargé de signification transcendantale. Le poète définit l'« hinterland » comme un espace chiasmatisé entre « Étrangeté et familiarité, réalités extérieure et intérieure » (*Le Biais des mots*, p.15).

ANNEXES

Annexe 1 : Buonamico Buffalmacco, *Le Triomphe de la mort* (1336-1338). Pise, Camposanto Monumentale.

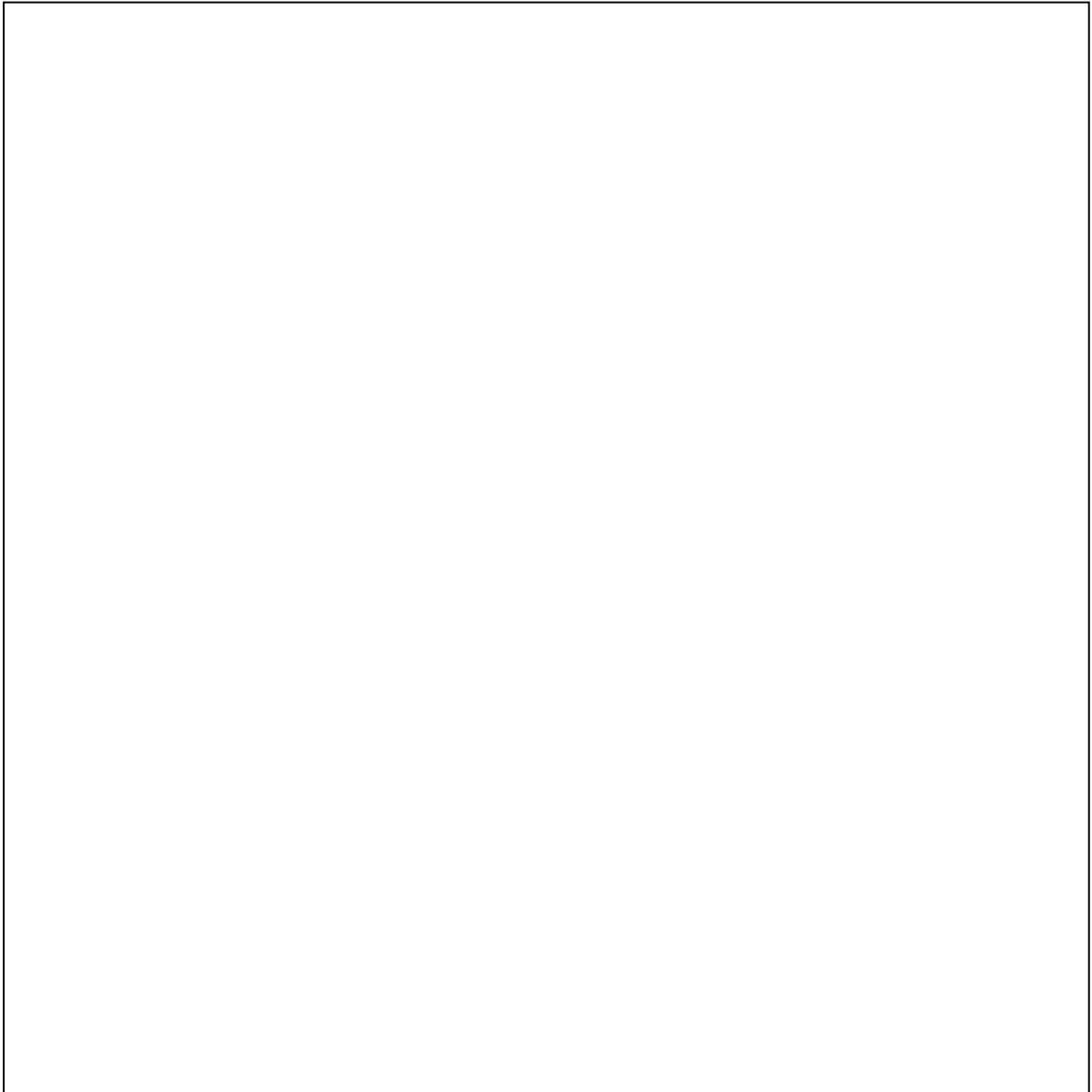
Partie gauche : La vie monastique et la rencontre des Trois morts et des trois vifs.



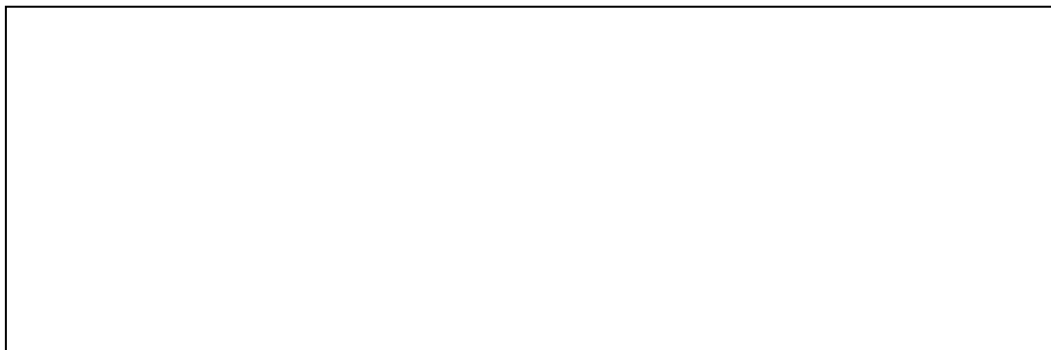
Partie droite : La Mort, la vie mondaine et la lutte des anges avec les diables.



Annexe 2 : Paul Cézanne, *Homme assis, Portrait du jardinier Vallier* (1905-1906), huile sur toile, 64.8 x 54.6 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



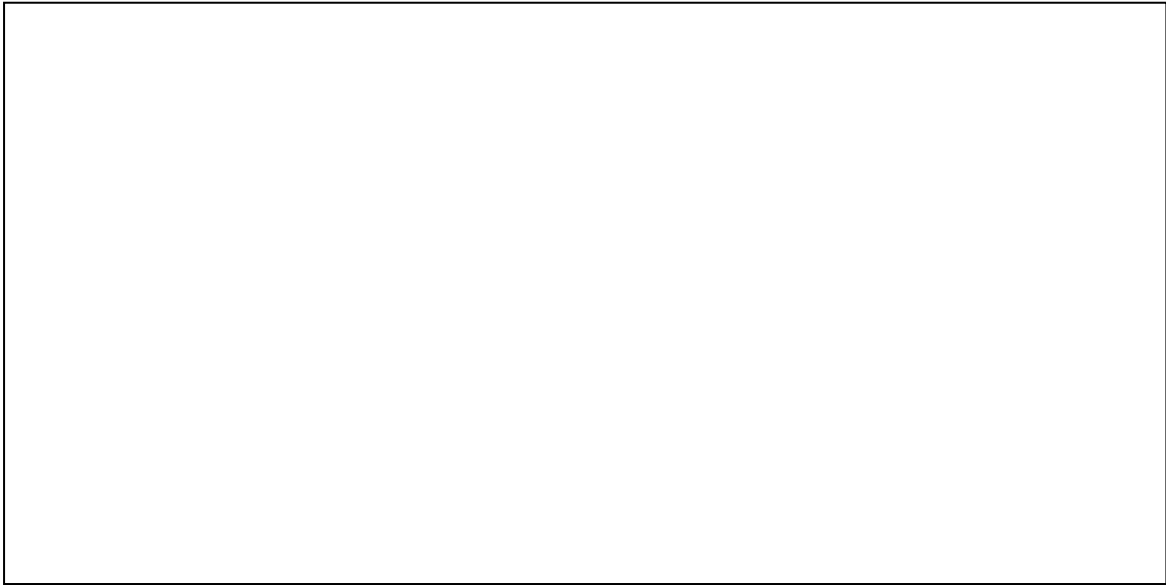
Annexe 3 : Vincent Van Gogh, *Le Champ de blé aux corbeaux* (1890), Huile sur toile, 50,5 x 100,5 cm. Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam.



Annexe 4 : Rosa, Antonio Ramos (1924-2013), « *A pobreza de certas palavras* », in *Anima*, n° 2, juin 1980, pp. 57-59. Traduction du portugais par Filipe Jarro.

<p>É para ouvires o som de um buraco certas palavras despidas, certas palavras probes : o som de um buraco.</p> <p>O sopro que ouvires, não o ouves, não é o sopro da árvore. Aqui esqueceu-se o peso das pedras.</p> <p>Por isso outras palavras : as que sobram. Nao as que restam. Nao será um grito. Certas palavras, só.</p> <p>A quebra muda, nem sequer um baque. Eis o que elas produzem depois de ti : o som de um buraco</p> <p>Entre nós : não o ouvido. Certas palavras mais pobres. obsessivas, mortas Persistem. Morrem.</p>	<p>Pour que tu entendes le son d'un trou, certains mots dépouillés, certains mots pauvres : le son d'un trou.</p> <p>Le souffle que tu entends, tu ne l'entends pas, ce n'est pas le souffle de l'arbre. Ici on ne sait plus le poids des pierres.</p> <p>Pour cela d'autres mots : les mots en trop. Non pas ceux qui restent. Ce ne sera pas un cri. Certains mots, seulement.</p> <p>La rupture muette, non la chute fracassante. Après toi, voilà ce qu'elles produisent : le son d'un trou.</p> <p>Entre nous : non l'ouïe. Certains mots plus pauvres. obsessifs, morts. Persistent. Meurent.</p>
--	---

Annexe 5 : André Siron, *Vivier végétal*, vers 2003, burin, 20x20cm, 2/24.



BIBLIOGRAPHIE

La bibliographie tente de donner idée de l'importance des travaux de prépublication et des collaborations artistiques qui ont nourri le parcours poétique de Pierre Chappuis. Ces pratiques d'échanges artistiques posent des difficultés de référencement bibliographique, mais il est néanmoins crucial de tenter d'en rendre compte. Parallèlement, les articles publiés par Pierre Chappuis sont nombreux et concernent pour partie des périodiques étrangers, difficiles d'accès. Nous avons probablement omis, involontairement, certaines références. Reste que ces articles témoignent de l'importance de la réflexion et de l'échange autour d'œuvres diverses, alors même que le poète n'a pas dérogé à l'exigence de creuser son propre sillon.

Faisant suite au recensement des ouvrages et des articles de l'auteur, nous renvoyons aux traductions des œuvres du poète, afin de souligner combien la poésie chappuisienne intéresse un public qui ne se limite pas à l'espace de la francophonie européenne.

I. Les œuvres de Pierre Chappuis

I.1. Les œuvres du corpus

Les recueils de poèmes et de proses

Décalages. Genève : La Dogana, 1982.

Un cahier de nuages. Fribourg : *Le feu de nuict*, 1989.

Moins que glaise. Paris : José Corti, 1990.

D'un pas suspendu. Paris : José Corti, 1994.

Pleines marges. Paris : José Corti, 1997.

Distance aveugle précédé de *L'invisible parole*. Paris : José Corti, 2000.

À portée de la voix. Paris : José Corti, 2002.

Le noir de l'été. Genève : La Dogana, 2003.

Éboulis & autres poèmes précédé de *Soustrait au temps*. Moudon : Éditions Empreintes, 2005.

Mon murmure mon souffle. Paris : José Corti, 2005.

Dans la foulée. Paris : José Corti, 2007.

Comme un léger sommeil. Paris : José Corti, 2009.

Entailles. Paris : José Corti, 2014.

Dans la lumière sourde de ce jardin. Paris : José Corti, 2015.

Muettes émergences, proses. Paris : José Corti, 2011.

Les recueils de notes et essais

La Preuve par le vide. Paris : José Corti, 1992.

Le Biais des mots : notes, 1963-1998. Paris : José Corti, 1999.

Tracés d'incertitude. Paris : José Corti, 2003.

La Rumeur de toutes choses. Paris : José Corti, 2007.

Battre le briquet précédé de Ligatures. Paris : José Corti, 2018.

Ouvrage d'art

De l'un à l'autre, (dans la compagnie d'artistes amis). Genève : La Baconnière/Arts, 2010.

I.2. Les autres œuvres de l'auteur

Les recueils, les études

Le soleil couronne et diamant. Avec un dessin d'André Siron. Paris : Caractères, 1957.

Ma femme, ô mon tombeau. Moutier : Max Robert, 1969.

Dans la foulée. Lausanne : Galerie Mélissa, 1970.

Michel Leiris : une étude de Pierre Chappuis ; avec un choix de textes. Paris : Éditions Seghers, 1973.

Distance aveugle. Moutier : Max Robert, 1974.

André du Bouchet. Paris : Éditions Seghers, Collection « Poètes d'aujourd'hui », 1979.

Éboulis et autres poèmes. Liasse : Impr. Quotidienne, 1984.

Éboulis & autres poèmes. Fribourg : le Feu de nuit, 1984.

Chappuis, Pierre. *Éboulis et autres poèmes.* Liasse: Impr. Quotidienne, 1984.

De terrestres constellations. La Neuveville : Presses de l'imprimerie Pfeuti, 1986.

Soustrait au temps : Fantaisies en guise de "Märchenbilder". Lausanne : Éditions Empreintes, 1990.

Dans la foulée. Moudon : Éditions Empreintes, 1996.

Le Lyrisme de la réalité (en collaboration avec Pierre Romnée & Claude Dourguin). Genève : La Dogana, 2003.

Tracés d'incertitude. Paris : José Corti, 2003.

Le Goût du monde. Paris : Éditions de la revue Conférence / Musée de Bagnes, 2010.

Les livres d'artistes, les collaborations aux livres d'artistes, les prépublications

Quatre figures. Illustrations d'André Siron. Neuchâtel : chez l'auteur, 1959, une sérigraphie en quatre couleurs avec texte en typographie.

Pommier impudique. Illustrations de Raoul Ubac. Lausanne : Galerie Mélisa, 1970, 10 feuillets non paginés.

L'autre Versant. Texte autographe. Eaux-fortes de Ugo Crivelli. Neuchâtel : À l'Orangerie, 1971, 31 pages et illustration.

La Preuve par le vide. Porrentruy : Actes, Société jurassienne d'émulation, 1974, 10 pages.

L'Invisible Parole. Iconographie de Marcel Imsand. Aubonne : La Galerne, Premier, 1977, 19 poèmes en pages à déplier.

De l'un à l'autre : 12 gravures. Texte de Pierre Chappuis. Boudry : C.-E. Béatrix, 1977, 4 pages, 2 feuillets, 12 feuilles de planche.

L'invisible parole. Travail iconographique de Marcel Imsand. Premier : Éditions de la Galerne, 1977, 57 pages, 19 illustrations.

Hier devant moi. Losne : Thierry Bouchard, 1980, 18 pages.

Rumeur évanouie. Neuchâtel : La Vieille Presse, Collection Verbe, n° 2, 1980, 20 pages.

Douze exercices de rythme. Neuchâtel : P. Chappuis, 1980, 17 pages.

Fälensee. Losne : Thierry Bouchard, 1981, 1 dépliant, 6 feuilles.

Terres imparcourues. Accompagné de 8 gravures de Sylvie Tubiana. Nice : sans éditeur, 1982, 22 pages.

Excavations. Gravures de Dominique Lévy. Neuchâtel : Thierry Bouchard, 1982, 15 pages.

Jour ouvrable. Fontenay-sous-Bois : Imprimerie Quotidienne, 1983, 16 pages.

Paysage dit du Château au crépuscule. Gravures sur pierres de A.E. Yersin. Lutry : Éditions d'Orzens, 1983, 32 pages.

Ligne mouvante précédé de *Ailleurs ici*. Photographies de Henriette Grindat. Lutry : Éditions d'Orzens, 1984, 26 pages dépliantes.

Un cahier de nuages. Avec cinq eaux-fortes d'André Siron. Losne : Thierry Bouchard, 1988, 63 pages.

Un cahier de nuages. Cinq eaux-fortes d'André Siron. Losne : Thierry Bouchard, 1988.

Un jour ; Trois jours ; Trois autres jours. Gravure de Jean- Édouard Augsburguer. Losne : Thierry Bouchard, 1990.

Crivelli, Ugo, *Vers les signes*. Texte de Pierre Chappuis. Lausanne : Vie Art Cité et Neuchâtel, Musée d'Art et d'Histoire, 1992, 90 pages.

Deux Poèmes d'été. Losne : Thierry Bouchard, 1993, 10 pages.

Des Parenthèses de soleil & de vent. Losne : Thierry Bouchard, 1995, 5 pages.

Sur le pont Charles. Traduction tchèque de Dagmar Halasová. Gravures de Petr Herel avec des reliefs de Jean-Édouard Augsburguer. Losne : Labyrinth Press, 1997, 28 pages.

Ugo Crivelli. [S.l.] : [s.n.], 1998, 8 pages.

La nuit moins profonde. Lithographies de Marcel Mathys. Thierry Bouchard imprimerie, 2000, 24 feuillets en cahiers mobiles.

Pourquoi toujours l'été le bord de mer ? [S. l.] : [s.n.], 2000, 4 pages.

La Nuit moins profonde. Illustrations de Marcel Mathys. Losne : Thierry Bouchard, 2002.

Siron, André, *Gravures au burin*. Préface de Pierre Chappuis. Bôle : A. Siron, 2002.

Trois points de suspension. Aquarelle d'André Siron, Éventail, 7 exemplaires originaux, 2003.

La Nuit des temps. Reliefs de Jean- Édouard Augsburguer. Thierry Bouchard imprimerie, 2005, 12 pages.

Vivier végétal. Un poème accompagné d'une gravure d'André Siron, 2005, 22 exemplaires.

Torrent, cette foule. Une eau-forte et une pointe sèche de Gilles du Bouchet. Languidic : Éditions de la canope, 2013, 5 cahiers mobiles.

Le ciel sans cicatrices. Viganello : Alla Chiara Fonte, 2013, 31 pages.

Brumes. Dingué : Éditions La rivière échappée, collection Babel heureuse, 2014.

Prépublications, articles et contributions de Pierre Chappuis

« Les vitraux d'André Siron à la Coudre », *Revue neuchâteloise*, 1958, n° 4, pp. 32-33.

- « Distance aveugle », *Actes de la Société jurassienne d'émulation*, 1958, Tome 52, p. 298.
- « Visage tu », *Actes de la Société jurassienne d'émulation*, 1958, Tome 62, p. 262.
- « L'arbre », « A l'horizon, tout est possible », « Ève morte », *Revue neuchâteloise*, 1959, n° 6, pp. 20-22.
- « Attente du soleil / Marc Eigeldinger », *Revue neuchâteloise*, n°6, 1959, p. 19.
- « Entretien Avec Georges Piroué », *Revue neuchâteloise*, 1961, n° 14, pp. 3-11.
- « La part du néant », *Revue neuchâteloise*, n° 27, 1964, p. 3.
- « Visite à André Siron », *Revue neuchâteloise*, n° 29, 1964, pp.17-25.
- « Marche nulle », *Actes de la Société jurassienne d'émulation*, Tome 71, 1968, pp. 23-32.
- « L'itinéraire poétique de René Char », *Liberté*, n° 58, juillet-août 1968, pp. 29-35.
- « *Brasier d'énigmes et autres poèmes*, par Nelly Sachs (Denoël) », *La Nouvelle Revue Française*, août 1968, pp. 140-142.
- « Avant le jour », « Face à l'orage », « Tel un cri », « Quelle chambre ? » (Poèmes), « Cahier de poésie III. », *Liberté*, volume 12, numéro 2, mars-avril 1970, pp.59-60.
- « Éboulis », *Sud*, "Paul Valéry (1871-1945) une naissance continue", n° 4, juillet 1971, pp. 100-102.
- « André Ramseyer », *Actes de la Société jurassienne d'émulation*, 1971, pp. 27-34.
- « Poèmes en prose : *Le jour, le quotidien, Navigation aveugle, La herse du regard, Initial* », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 3-4, 1971, pp. 26-29.
- « Origine et recommencement (à propos de "La fabrique du pré") », *Courrier Du Centre International D'études Poétiques*, n° 91, janvier 1971, pp. 3-12.
- « Ni jour, ni nuit », Bruxelles : Centre d'études poétiques, Musée de la littérature, Bibliothèque royale, 1971, pp. 4-6.
- « Au cœur de la parole (*Qui n'est pas tourné vers nous*) », *La Quinzaine littéraire*, n° 139, 15-30 avril 1972, p. 14.
- « La parole en avant d'elle-même : André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous* », *Critique*, n° 307, décembre 1972, pp. 1074-1081.
- « Henri Michaux. Le calme et l'inquiétude », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 1, 1973, pp. 68-77.

- « Fronton d'écume », *Almanach du groupe d'Oltén*, 1974, pp. 22-25.
- « La preuve par le vide : (notes) », *Actes de la Société jurassienne d'émulation*, 1974, Volume 77, p. 4.7
- « Négativement » (notes), *La Revue de Belles-Lettres*, n°1, 1974, pp. 66-71.
- « Que le brouillard ne nomme », *Zwischensaison : Textbuch Der Gruppe Oltén*, 1975, pp. 29-33.
- « L'écart et le renversement », *Sud*, "Jean Tortel", n° 17, 1975, pp. 35-46.
- « Dix pièces brèves », *Actes de la Société jurassienne d'émulation*, Tome 78, 1975, pp. 17-22.
- « Une lecture française d'Octavio Paz », *Grandiva*, n°6/7, 1975.
- « Égal, linéaire », *Écriture*, n° 12, 1976, pp. 68-76.
- « Une explosion de givre », *Argile*, n° XIII-XIV, 1977, pp.60-67.
- « La conscience poétique », *Actes de la Société jurassienne d'émulation*, Tome 80, 1977, pp. 17-25.
- « Le livre infaisable », *Courrier du Centre International d'Études Poétiques*, n° 121-122, novembre-décembre 1977, pp. 11-19.
- « L'insaisissable », *Courrier du Centre international d'études poétiques*, n° 129-131, septembre-octobre 1979, pp. 33-39.
- « Au souffle », *Sud*, "Philippe Jaccottet", n° 32-33, juin 1980, pp. 128-134.
- « Début d'Un cahier de nuages », *Sud*, n° 36, décembre 1980, p.82-90.
- « Le vase turquoise », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 3-4, 1980, pp. 115-118.
- « Au présent dans le texte », *L'Ire des Vents*, "Autour de Michel Leiris", n° 3-4, 1981, pp. 15-20.
- « L'instant irréductible », *L'Ire des Vents*, "Espaces pour André du Bouchet", n° 6-8, 1982-1983, p. 303-310.
- « Cinq poèmes en guise de Märchenbilder », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 4, 1983, pp. 44-48.
- « À Antonio Ramos Rosa », *Térature*, n° 9-10, 1984, pp.13-16.

« *Avant-propos* », in Chappuis, Pierre (dir.) ; Richard, Hughes (dir.), *Le Pays, la langue. Cahier / Institut jurassien des Sciences, des lettres et des arts ; 2*. Porrentruy : Éditions du Pré-Carré, 1985, pp. 9-11.

« Marche nulle », *Petite anthologie de la poésie jurassienne vivante*. Porrentruy : Société jurassienne d'émulation, 1968, pp. 27-36.

« La nuit moins profonde », *Intervalles : revue culturelle du Jura bernois et de Bienne*, n° 14, 1986, pp. 55-61.

« Espace et mouvement (à Jacques Dupin) », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 3-4, 1986, pp. 131-134.

« La répétition dynamique », in Collot, Michel (dir.), *Autour d'André Du Bouchet : actes du colloque Rencontres sur la poésie moderne des 8, 9, 10 décembre 1983*. Paris : Presses de l'École normale supérieure, 1986, pp. 139-145.

« Delphes ni Agrigente », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 1-2, 1987, pp. 55-60.

« Le cloître du jour », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 1-4, 1988, pp. 249-256.

« Une expérience du singulier ("Airs" de Philippe Jaccottet) », in J.-P. Vidal, *Philippe Jaccottet : pages retrouvées, inédits, entretiens, dossier critique, bibliographie*. Lausanne : Éditions Payot, 1989, pp. 181-184.

« Au souffle dans *Alentours* de Philippe Jaccottet », *Sud, "Alentour de Philippe Jaccottet"*, n° 80-81, 1989, pp. 128-134.

« Une expérience du singulier : "Airs" », in Vidal, Pierre, *Philippe Jaccottet : pages retrouvées, inédits, entretiens, dossier critique, bibliographie*. Lausanne : Payot, 1989, pp. 181-184.

« Provisoires destinataires », *Pour Reverdy : textes et ill. de Jacques Dupin, Jean-Baptiste de Seynes, Pierre Chappuis, Jean-Patrice Courtois... et alii. ; réunis et présentés par François Chapon et Yves Peyré*. Cognac : le Temps qu'il fait, 1990, pp. 60-70.

« Jour traversier », *Versants : revue suisse des littératures romanes*, Tome 20, 1991, p. 11.

Erika Burgart. *Minute de silence. Schweigeminute*. Traduction de poèmes de Erika Burkart sous la direction de Monique Laederach, par Pierre Chappuis, Claude Darbellay, Philippe Jaccottet, John E. Jackson, Monique Laederach, Jean-Georges Lossier, Juan Martinez, Pierrette Micheloud, Anne Perrier, José-Flore Tappy, Marion Graf, Jean-Pierre Tschanz. Lausanne : Éditions de l'Aire, 1991.

« Avril », *Écriture*, n° 40, Automne 1992, pp. 127-128.

« Le bleu, une certaine qualité de bleu », *Écriture*, n° 44, automne 94, pp. 54-56.

« Poèmes (à Florian Rodari défenseur de la poésie en première ligne) », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 1-2, 1994, pp. 161-164.

« Bord à bord », *Arts poétiques : Anne Perrier, Pierre Chappuis, Pierre-Alain Tâche, Pierre Voélin, Frédéric Wandelère*. Genève : La Dogana, 1996, pp. 53-67.

« D'heure en heure (poèmes) » ; « Une poignée de notes », *La Sape*, n° 42, 1996, pp. 15-22 ; pp. 22-28.

« Poétiquement, les lieux », *Conférence*, n° 4, printemps 1997, pp. 375-382.

« L'absolu présent », *Écriture*, n° 50, automne 1997, pp.89-92.

« Une réalité à double fond », *Écriture*, n° 52, 1998, pp. 91-96.

« Joyeuse, ascendante », *Vwa*, n° 25, 1998, pp. 51-56.

« Promesse et transparence », *Conférence*, n° 6, 1998, pp. 259-269.

« Pierre-Alain Tâche : Le sacré et le profane », *Courrier du Centre International d'Études Poétiques*, n° 221-222, janvier-mars 1999, pp. 5-9.

« Impressions sur le vers et la prose : extraits d'une correspondance entre Pierre Chappuis et Sylviane Dupuis », *La Sape*, 1999, n° 52-53, pp. 29-36.

« Poèmes de la lisière », « À propos du paysage », « Petites baies bien dodues, bien rondes », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 3-4, 1999, pp.9-16, pp.57-60, pp. 61-64.

« Autrui, par bonheur », *Conférence*, n° 8, printemps 1999, pp. 229-235.

« Deux poèmes », *La Revue de Belles-Lettres*, n°1-4, 2000, n° 1-4, pp. 43-46.

« Une matière en mouvement », *Actes de la Société jurassienne d'émulation*, Tome 103, 2000, pp. 121-128.

« Une sorte d'injonction continue », *Le courrier du centre international d'études poétiques*, « Christian Hubin », n° 227-228, Bibliothèque royale, Bruxelles, juillet-décembre 2000, pp. 3-18.

« Un narcissisme de l'échange », *Écriture*, "Pour qui écrivent-ils ? Cinquante-six écrivains répondent", n° 55, 2000, pp. 21-22.

« Une sorte d'injonction continue », *Courrier du Centre international d'études poétiques*, n° 227/228, juillet - décembre 2000, pp. 13-18.

« Au milieu du désastre », in *Images & signes : lectures de Gérard Macé, cahier préparé par Serge Boucheron, Jean-Louis Lampel, Nicolas Ragonneau*. Cognac : Le Temps qu'il fait, 2001, pp.81-85.

- « Feuillet à part », *Europe*, "Georges Perros, Joseph Joubert", n°983, mars 2001, pp. 200-201.
- « Dédicace muette », *Écrire dans l'arc jurassien, un panorama. Bibliographie et textes inédits*. La Chaux-de-fonds : Éditions AENJ, 2002, pp. 34-35.
- « Rime », *L'Étrangère*, n° 3, février 2003, pp. 12-15.
- « Sans combler de vides » et « D'après nature" », *L'Étrangère*, n° 4-5, 2003, pp. 102-114.
- « Libres parcours », *Nu(e)*, "Michel Collot", n° 25, 2003, p. 39.
- « Débris de rêves », *Intervalles : revue culturelle du Jura bernois et de Bienne*, n° 66, 2003, pp. 45-48.
- « Le grand écart", in *Textes comme aventure : hommage À Doris Jakubec*. Carouge-Genève : Éditions Zoé, 2003, pp. 79-82.
- « Comme un léger sommeil », « L'âme en peine », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 3-4, 2004, pp. 9-16 ; pp. 17-22.
- « Un poème : "Le professeur et la sirène" », *Trajectoires*, "Dossiers sur Jean-Pierre Lemaire, Jules Supervielle", n° 2, novembre 2004, pp. 22-23.
- « À pas de loup à travers les "Musiques nocturnes" de Béla Bartók, part de la suite "En plein air" », *Musique et nuit*, Cité de la musique, 2004, pp. 153-154.
- « Pierre Chappuis » (poèmes), *Diérèse*, revue trimestrielle de poésie & de littérature, n° 58, 2004, pp. 179-181.
- « Au hasard de la lecture », *Boudoir & autres, art et littérature contemporains*, n° 1, 2005, pp. 141-143.
- « Phrase inédite », in Michel Collot et Antonio Rodriguez (dir.), *Paysage et poésies francophones*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, juin 2005, pp. 223-224.
- « En premier lieu », *L'Étrangère*, n° 13, 2006, pp. 97-98.
- « En montagne, à remâcher des mots », *Nu(e)*, "Antoine Emaz, une écriture au bord du silence", n° 33, septembre 2006, pp. 125-130.
- « Battre Le Briquet », Discours prononcé le 26 novembre 2005, lors de la remise du prix C.F. Ramuz à Pierre Chappuis, *Bulletin / Fondation C.F. Ramuz*, 2006, pp. 19-23.
- « Fraternellement dans des lieux tissés d'absences (proses) », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 1-4, 2006, pp. 137-143.

« Notes de lecture sur Jean-Claude Schneider : *Si je t'oublie, la terre* (La Lettre volée) et *Leçons de lumière* (Atelier La Feugeraie) », *Europe, Écrivains de Nouvelle-Zélande, François Augiéras*, novembre-décembre 2006, n° 931-932, pp. 342-343.

« Battre le briquet », *Conférence*, n° 24, printemps 2007, pp. 19-23.

« Presque sans émoi », *L'Étrangère*, n° 14-15, 2007, pp. 151-155.

« Notes de lectures, Esther Tellerman, "*Terre exacte*" (Flammarion) », in *Europe, Michel Butor, Bo Carpelan*, n° 943-944, novembre-décembre 2007, pp. 290-291.

« No man's land », *Christian Hubin - sans commencement*. Catalogue d'exposition conçu par Philippe Blan. Charleville-Mézières : Bibliothèque municipale de Charleville-Mézières, « Une saison en poésie », 2007, pp. 116-117.

« Anniviers, précédé de Ombres et entailles » de Pierre Chappuis (huiles de Martine Clerc), *Conférence*, n° 26, printemps 2008, pp. 129-151.

« Lire, écrire, parler », *Conférence*, n° 26, printemps 2008, pp. 489-499.

Boudoir & Autres, « *Hommage à Thierry Bouchard* », n° 4, décembre 2008.

« Un temps pour tout », *Trajectoires*, « *Portraits de l'éditeur Henry-Louis Mermod*, n° 4, juin 2008, pp. 365-367.

« Un miroir brisé et fragment » (À propos de *Le Noir du ciel*, de Mary-Laure Zoss, éditions Empreintes), *Conférence*, n° 28, printemps 2009, pp. 77-79.

« Du jour au lendemain » (notes), *La Revue de Belles-Lettres*, n° 2-4, 2009, pp. 153-155.

« Humainement parlant », in *Philippe Jaccottet. Le Combat inégal*. Grand prix Schiller 2010. Genève : La Dogana, 2010, pp. 23-30.

« Ce qui vient d'en dessous », « Mesurer l'obscur (pour prendre part aux poèmes de Pierre Voélin) », *L'Étrangère*, n° 25, mai 2010, pp. 13-17 et pp. 141-146.

« Proses », *Conférence*, n° 30-31, printemps-automne 2010, pp. 59-73.

« Traits d'union » (poèmes en prose), *La Revue de Belles-Lettres*, n° 2, 2011, pp. 41-48.

« Pierre Chappuis » (poèmes), *Arpa*, n° 100-101, mars 2011, pp. 25-30.

« Pierre Chappuis » (poèmes), *Arpa*, "Un cent d'encre", n° 110, mai 2011, pp. 25-30.

« Joseph Joubert », *Europe*, n° 983, mars 2011, pp. 133-205.

« Un élan semblable », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 2, 2012, pp. 39-41.

« Sur la table inventée », Pierre Chappuis et David Renoux, *Friches*, Cahiers de Poésie verte, n° 110, mai 2012, pp. 45-47.

« "Un abîme de personnalité" d'André du Bouchet à Philippe Jaccottet », in Collot, Michel (dir.), Léger, Jean-Pascal (dir.) *Présence d'André Du Bouchet*. Paris : Hermann, 2012, pp. 75-82.

« Le silence fondamental », in *Europe*, "Julien Gracq", n° 1007, mars 2013, pp. 70-72.

« Le sang des bourguignons », *Conférence*, n° 36, printemps 2013, pp. 281-289.

« Textes inédits », *L'étrangère*, n° 31-32, 2013, pp. 80-89.

« "La présence et l'instant". Entretien avec Arnaud Buchs », in *Europe*, "Vladimir Pozner, Danièle Sallenave", n° 1017-1018, Janvier-Février 2014, pp. 289-294.

« Zone franche », in *Europe*, "Vladimir Pozner, Danièle Sallenave", n° 1017-1018, Janvier-Février 2014, pp. 296-298.

« À la lisière du concret » (poèmes en prose), *La Revue de Belles-Lettres*, 2014, n° 2, pp. 87-88.

« Le plus secret, le plus inavoué », *CCP / Centre international de poésie Marseille*, 2015, n° 29, pp. 41-42.

« Poèmes et proses », *Arpa*, n° 112, 2015, pp. 8-10.

« L'un de nous », *Le persil*, n° 115-116-117-118, mars 2016, p. 18.

« À contretemps », *Le persil*, n° 124-125-126, octobre 2016, p. 15.

« Dans la lumière, dans l'ombre », *L'étrangère*, n° 40-41, 2016, p. 126-135.

« Entre parenthèses », *Conférence*, n° 43, hiver 2016-2017, pp. 297-317.

« L'autre et le même », *La Revue de Belles-Lettres*, 2017, n° 2, "Pierre Chappuis et ses traducteurs en écho", 2017, pp. 67-73.

Chappuis, Pierre ; Debluë, François ; Genoux, Claire ; Rodriguez, Antonio, *À quoi la poésie résiste-t-elle aujourd'hui ? Entretien avec trois poètes romands : Pierre Chappuis, François Debluë, Claire Genoux*. Lausanne, 2016. Disponible à l'adresse suivantes : <http://printempspoesie.ch/wordpress/programme-2016/trois-films-pour-le-printemps/>

« In paradiso », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 1, 2018, "Anne Perrier", pp. 83-85.

« Des fleurs précaires » (Avant propos), in Dupuis, Sylviane, *Géométrie de l'illimité suivi de Poème de la méthode*. Préface de Dominique Kunz Westerhoff. Chavannes-près-Renens : Éditions Empreintes, 2019, pp. 7-10.

« Gravats & Asphodèles (José-Flore Tappy, "Tràs-os-Montes") », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 1, 2019, pp. 147-149.

Catalogues d'exposition

« L'ombre culbutée » (André Siron). La Chaux-de-Fonds : Musée des Beaux-Arts, 1970.

« *Quatre sculpteurs* » (sur André Ramseyer). Porrentruy : Actes de la société jurassienne d'émulation, 1971.

« *U. Crivelli* », Cortaillod : Sans éditeur, sans date, 1973.

« *Création artistique et création poétique* ». Neuchâtel : catalogue de la S.P.S.A.S., 1975, p.34.

« *Une gravure* » (A.-E. Yersin). Neuchâtel : Galerie Ditesheim, 1978.

« *Gisèle Celan-Lestrangé : dessins, gravures* ». Neuchâtel : Galerie Ditesheim, 1978.

« *Pierre comme chant* » (Marcel Mathys). Lausanne : Galerie l'Entracte, Galerie Visconti, 1979, 6 feuillets.

« *Trois collages de Dominique Lévy* ». Neuchâtel : sans éditeur, 1982.

« *Sans fanal...* », A. C. Desarzens. Neuchâtel : Galerie Ditesheim, 1982.

« *Peinture fraîche* » (André Siron). Neuchâtel : Imprimerie de l'Évole, 1983, 11 pages.

« *Songeries pour Jean-Édouard Augsburger* ». Neuchâtel : Imprimerie Pfeuti, 1986.

« La vocation du solide », J.- Éd. Augsburger, graveur. La chaux-de-fonds : Éditions d'En Haut, 1991.

« Sens dessus dessous », Ugo Crivelli. Lausanne : Édition Vie Art Cité, 1995.

« Dans l'équilibre de la lumière », André Siron. Lausanne : Édition Vie Art Cité, 1995.

II. Ouvrages et articles sur Pierre Chappuis

II.1. Ouvrages

« Pierre Chappuis », *La Sape*, n° 52-53, 1999.

« Pierre Chappuis », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 3-4, 1999.

« Autour de Pierre Chappuis », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 3/4, 2004.

Buchs, Arnaud (dir.), Lüthi, Ariane (dir.), *Présences de Pierre Chappuis*. Paris : Orizons, 2014.

II.2. Articles

Béguin, Pascale, « Le poète qui remet au monde. Pierre Chappuis, lauréat 97 de l'Institut neuchâtelois », *Bulletin d'information de l'Institut neuchâtelois*, mai 1997, pp. 1-4.

Bevan, David, « Pierre Chappuis », in *Écrivains d'aujourd'hui : la littérature romande en vingt entretiens*. Photographies d'Yves Meylan. Lausanne : Éditions 24 Heures, 1986, pp. 43-50.

Bishop, Michaël, « Pierre Chappuis, " Entailles", Note de lecture. Disponible à l'adresse suivante : <https://poezibao.typepad.com/poezibao/2014/12/note-de-lecture-pierre-chappuis-entailles-par-micha%C3%ABl-bishop.html>

Buchs, Arnaud, « Un chemin de traverse ». Notes de lecture sur *Le Biais des mots* de Pierre Chappuis », *Écriture*, n° 53, 1999, pp. 218-219.

Buchs, Arnaud, « Pierre Chappuis : un poète dans les marges », *Versants* n° 35, 1999, pp. 79-90.

———, « Le lyrisme de la réalité. Entretien de Pierre Chappuis avec Sylviane Dupuis », *Écriture*, n° 63, 2004, pp. 165-185.

———, « La présence et l'instant » (Entretien avec Pierre Chappuis), *Europe*, n° 1017-1018, janvier 2014, pp. 289-294.

——— (dir.), *La Revue de Belles-Lettres*, "Autour de Pierre Chappuis", n° 3/4, 2004.

——— « Pierre Chappuis entre ombre et lumière », in Éric Lysøe ; Peter Schnyder *Ombre et lumière dans la poésie belge et suisse de langue française*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, pp. 385-403.

Cajal, Manuel, « Cendres », *La Sape*, n° 52-53, 1999, pp. 60-64.

———, « Galets et clairsemées », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 3-4, 1999, pp. 105-112.

Cavelier, Lydie, « La fluidité de la phrase poétique de Pierre Chappuis », *Formes poétiques contemporaines*, n° 13, pp. 51-65.

Chol, Isabelle, « Énoncés fragmentés et systèmes ponctuels : l'exemple de Pierre Chappuis », *Le Discours et la Langue*, 2011, n° 3, pp. 138-158.

Collot, Michel, « Paysages de Pierre Chappuis », *Le Nouveau recueil*, n° 43, 1997, pp. 121-128.

———, « Un Carnet de Débris », *La Sape*, n° 52-53, 1999, pp. 46-53.

———, « Pierre Chappuis », *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, dir. Michel Jarrety. Paris : Presses Universitaires de France, 2001, pp. 128-129.

———, « Édifier les débris », *Le Chant du monde dans la poésie contemporaine française*. Paris : José Corti, « Les Essais », 2019, pp. 309-317.

———, « Expérience poétique et expérience de l'horizon (Bonnetoy, Chappuis, Deguy, Du Bouchet, Gaspard, Jaccottet, Laude, Lemaire, Réda, Renard) », *La poésie française au tournant des années quatre-vingt*. Paris : José Corti, 1988, pp. 45-47.

Colomb, Chantal, « L'horizon nu de Pierre Chappuis », *Prétexte*, n° 17, printemps 1998, pp. 18-22.

Dourguin, Claude, « Lecture de *D'un pas suspendu* », *Recueil*, n° 31, juin-août 1994, pp. 176-178.

Delacrétaiz, Anne-Lise, « Pierre Chappuis et ses pairs à travers son échange de correspondance avec Pierre-Alain Tâche », in A. Buchs (dir.) ; A. Lüthi (dir.), *Présences de Pierre Chappuis*. Paris : Orizons, 2014, pp. 89-100.

Dourguin, Claude, « Pierre Chappuis sur le chemin », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 3-4, 1999, pp. 81-85.

Dupin, Jacques, « Le Sens de La Marche. Pierre Chappuis », *M'introduire dans ton histoire*. Paris : P.O.L., 2007, pp. 148-150.

Dupuis, Sylviane, « Taire le « moi » - dire « Je » : Le lyrisme paradoxal de Pierre Chappuis », *Revue de Belles Lettres*, 1999, n° 3-4, pp. 87-96.

Dupuis, Sylviane ; Chappuis, Pierre, « Impressions sur le vers et la prose : extraits d'une correspondance entre Pierre Chappuis et Sylviane Dupuis », *La Sape*, 1999, n° 52-53, pp. 29-36.

———, « Märchenbilder, "Soustrait au temps" par Pierre Chappuis », *Écriture*, n° 34, 2000, pp. 199-202.

———, « Laudatio pour le Grand Prix Ramuz au poète Pierre Chappuis », *Fondation Charles Ferdinand Ramuz, Bulletin 2006*, pp. 11-18.

———, « Une poétique de l'entre-deux », in A. Buchs (dir.) ; A. Lüthi (dir.), *Présences de Pierre Chappuis*. Paris : Orizons, 2014, pp. 27-50.

Duvoisin, Éric, « Le lyrisme de la réalité dans *Un cahier de nuages* de Pierre Chappuis », in Rodriguez, Antonio (dir.), *Poésie contemporaine et tensions de l'indentification*. Lausanne : Archipel, 2008, pp. 137-154.

Emaz, Antoine, « *Comme un léger sommeil*, de Pierre Chappuis (lecture d'Antoine Emaz) ». Disponible à l'adresse suivante : <https://poezibao.typepad.com/poezibao/2009/11/comme-un-%C3%A9ger-sommeil-de-pierre-chappuis-lecture-dantoine-emaz.html>

———, « Muettes émergences de Pierre Chappuis », *Poezibao*, lundi 14 novembre 2011. Disponible à l'adresse suivante : <https://poezibao.typepad.com/poezibao/2011/11/muettes-%C3%A9mergences-de-pierre-chappuis-par-antoine-emaz.html>

Faessler, Marc, « La part manquante : dans la foulée de Pierre Chappuis », *Les cahiers protestants*, n° 2, 2000, pp. 45-48.

Gence, Christophe, « L'instable ferveur de l'attente », *Écriture*, n° 43, 1994, pp. 245-247.

Gendre, André, « Libre lecture de *Moins que glaise* », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 3-4, 1999, pp. 113-117.

Geninasca, Jacques, « Chercher en tout une distance juste », *La Sape*, n° 52-53, 1999, pp. 54-59.

Graf, Marion, « Écrire c'est d'abord attendre », *Journal de Genève*, 14-15 mars 1992, p. 27.

———, « Vadrouilleur, non sourcier », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 3-4, 1999, pp. 97-100.

Jaccottet, Philippe, « Une lettre grand ouverte à Pierre Chappuis », *La Sape*, n° 52-53, 1999, pp. 11-14.

Hubin, Christian, « Le Vide Parle », *La Sape*, n° 52-53, 1999, pp. 82-87.

Keller, Luzius, « En marge de Pleines marges », in A. Buchs (dir.) ; A. Lüthi (dir.), *Présences de Pierre Chappuis*. Paris : Orizons, 2014, pp. 69-82.

Kunz Westerhoff, Dominique, « « Nocturnes lueurs », ou l'aura du tombeau. Les poétiques du deuil : Raymond, Crisinel, Chappuis et Voélin », in Éric Lysøe ; Peter Schnyder *Ombre et lumière dans la poésie belge et suisse de langue française*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, pp. 159-181.

Laugier, Emmanuel ; Chappuis, Pierre, « La Part de l'œil Vivant (Entretien) », *Le Matricule des anges*, n° 071, mars 2006, pp. 42-43.

Lüthi, Ariane, « À propos de *Comme un léger sommeil* », *La Revue de Belles-Lettres*, 2010, n° 1-2, pp. 317-320.

———, « Pierre Chappuis : une poésie de la discontinuité en prose » et « Gloses sur trois pages extraites d'un cahier de Pierre Chappuis », in *La poésie en prose au XXe siècle. Les entretiens de la Fondation des Treilles, textes réunis par Peter Schnyder*. Paris : Gallimard, Collection Les Cahiers de la NRF, 2012, pp. 49-88.

———, « Notes et notations – affleurements entre prose et poésie », in A. Buchs (dir.) ; A. Lüthi (dir.), *Présences de Pierre Chappuis*. Paris : Orizons, 2014, pp. 101-113.

Sandoz, Thomas *et alii.*, « Pierre Chappuis », dans *Écrire dans l'arc jurassien, un panorama*. Cortaillod : AENJ, 2010, pp. 52-53.

Macé, Gérard, « Un Art Poétique », *La Sape*, n° 52-53, 1999, pp. 71-76.

Maggetti, Daniel, « La part obscure », *Écriture*, n° 40, 1992, pp. 290-292.

Margoux, Blandine, « Pour l'instant, Pierre Chappuis », *TRANS-*, n° 3, 2007. Disponible à l'adresse suivante : <http://trans.revues.org/143>

Margoux, Blandine, « Pour l'instant, Pierre Chappuis », *TRANS-* [En ligne], n° 3, 2007, mis en ligne le 04 février 2007, consulté le 04 octobre 2016. Disponible à l'adresse suivante : <http://trans.revues.org/143> ; DOI : 10.4000/trans.143

Marino, Marianne, « Les mots et leurs visages. Sur *L'Invisible parole* de Pierre Chappuis », *Textimage*, 2010, Disponible à l'adresse suivante : https://www.revue-textimage.com/05_varia_2/marino.pdf

Rodriguez, Antonio, « Pierre Chappuis, d'un trait discontinu », *L'Étrangère*, n° 4-5, 2003, pp. 89-101.

———, « Suivre la foulée. L'abouti et l'inachevé chez Pierre Chappuis », in A. Buchs, A. (dir.), Lüthi, A. (dir.), *Présences de Pierre Chappuis*. Paris : Orizons, 2014, pp. 19-26.

Sojcher, Jacques, « Pierre Chappuis », *Courrier du Centre International d'Études Poétiques*, "Voix de plus loin : Pierre Chappuis, Pierre Dhainaut, Claire Lejeune, Gaston Puel", n° 80, 1969, pp. 3-19.

Tappy, José-Flore, « Pierre Chappuis, Anne Perrier : deux voix poétiques en Suisse romande », *Bulletin francophone de Finlande*, 1992, n° 4, pp. 59-66.

Vischer, Mathilde, « L'effacement chez Philippe Jaccottet et Pierre Chappuis », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 1-2, 2001, pp. 91-102.

Voélin, Pierre, « Sur Nos Brisées », *La Sape*, n° 52-53, 1999, pp. 39-45.

———, « Parole de nuées, *Un cahier de nuages* par Pierre Chappuis », *Écriture*, n° 34, 2000, pp. 202-204.

Vuilleumier, Jean, « Des étincelles dans la neige » (Critique littéraire du livre "Décalages" de Pierre Chappuis), *Tribune de Genève*, 11 mars 1983, p. 23.

———, « Des poèmes de Pierre Chappuis », *Tribune de Genève*, 22 mars 1985, p. 47.

II.3. Anthologies

Pierre Chappuis, « Marche nulle », *Petite anthologie de la poésie jurassienne vivante*. Porrentruy : Société jurassienne d'émulation, 1968, pp. 27-36.

« Poèmes de Pierre Chappuis », Poèmes par Francis Bourquin, Pierre Chappuis, Jean Cuttat, Henri Devain, Jacques-René Fietchel, Tristan Solier, Raymond Tschumi, Alexandre Voisard, Actes de la Société jurassienne d'émulation, 1975, pp. 9-67.

Chappuis, Pierre ; Cuttat, Jean ; Monnier, Jean-Pierre Monnier *et alii.*, *Schreiben im Jura*. Bern : Pro Helvetia ; Bern : Zytglogge, 1982, 151 pages.

« Pierre Chappuis (1930) », in Beausoleil, Claude. *La poésie suisse romande*. Trois-rivières : Écrits des Forges / Le Castor Astral / Les Éditions de l'Aire, 1993, pp. 90-95.

« Pierre Chappuis », in Bevan, David, *Écrivains d'aujourd'hui. La littérature romande en vingt entretiens*. Photographies d'Yves Meylan. Lausanne, éditions 24 heures, 1984, pp. 43-50.

« Pierre Chappuis », in *Quatre poètes. Pierre Chappuis, Pierre-Alain Tâche, Pierre Voélin, Frédéric Wandelère* ; préf. de Florian Rodari. Lausanne ; Paris : l'Âge d'homme, 1998, pp. 15-63.

« Pierre Chappuis. Bord à bord », *Arts poétiques. Anne Perrier, Pierre Chappuis, Pierre-Alain Tâche, Pierre Voélin, Frédéric Wandelère* ; préf. Florian Rodari. Genève : La Dogana, 1996, pp. 53-67.

Graf, Marion, Jakubec, Doris, « Pierre Chappuis », in Francillon, Roger (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*. Lausanne : Payot, 1999, pp. 134-135.

———, « La poésie en Suisse romande », in Francillon, Roger (dir.). *Histoire de la littérature en Suisse romande, III (de la seconde guerre mondiale aux années 70)*, « La littérature romande aujourd'hui ». Lausanne : Payot, Territoires, 1999, pp. 69-88.

« Pierre Chappuis », in André Wyss (dir) *Anthologie de la littérature jurassienne* suivi d'un *Dictionnaire des lettres jurassiennes par Arnaud Buchs, Dominique Prongué, André Wyss, André Bandelier et alii, 1965-2000*. Porrentruy : coédition Intervalles / Société jurassienne d'émulation, 2000.

« Pierre Chappuis », in *La Poésie en Suisse romande depuis Blaise Cendrars, présentation par M. Graf et J.-F. Tappy*. Paris: Seghers, 2005, pp. 191-200.

« Pierre Chappuis et ses traducteurs en écho » : « Torrent, cette foule », Felix Philipp Ingold ; trad. de l'allemand par Maguelone Wullschleger et « Un cahier de crête » par John Taylor, *Revue de Belles-Lettres*, 2017, n° 2, pp. 75-79 et pp. 81-84.

II.4. Traductions de textes poétiques de Pierre Chappuis

Die Lyrik der Romandie (dir. Philippe Jaccottet), trad. E. Edll, W. Matz. Nagel & Kimche, 2008, pp.152-165.

Modern & Contemporary Swiss Poetry. An Anthology, dir. Luzius Keller, trad. John Taylor, 2012, pp.52-55.

Il mio sussurro il mio respiro / Mon murmure, mon souffle. Traduzione integrale di Margherita Orsino. Lugano : Edizioni Opera Nuova, 2012.

Moderne Poésie in der Schweiz, eine Anthologie, dir. Roger Perret. Zürich : Limmat, 2013.

Taylor, John, *Like Bits of Wind. Selected Poetry and Poetic Prose 1974-2014*. London : Seagull Books, 2016.

Pleines marges suivi de *L'autre, le même / Margini pregni / Sün üna pagina alba / Erfüllte Ränder / Pierre Chappuis* ; traduit vers l'italien par Marisa Keller-Ottaviano, traduit vers le vallader (ladin) par Rut Plouda, traduit vers l'allemand par Luzius Keller. Lausanne : Éditions d'en bas : Centre de traduction littéraire de Lausanne, 2017.

« Pierre Chappuis et ses traducteurs en écho », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 2, 2017.

So weit die Stimme reicht / À portée de voix. Traduction Felix Philipp Ingold. Limmat : Verlag, 2017.

Chappuis, Pierre, *A notebook of clouds* ; Taylor, John, *A notebook of ridges*. Les Brouzils : Odd Volumes of The Fornightly Review, 2019.

III. Œuvres d'horizon

III.1. Recueils poétiques et œuvres de fiction

Apollinaire, Guillaume, *Alcools suivi de Bestiaire illustré par Raoul Dufy et de Vitam impendere amori*. Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, n° 10, 1995.

Bénézet, Mathieu, *Le Roman de la langue* suivi de *Écrire encore*. Lyon : Horlieu, 2002.

Bertrand, Aloysius, *Gaspard de la nuit*. Édition annotée et établie par Max Milner. Paris : Gallimard, Poésie/ Gallimard, n° 136, 2005.

Blanchard, Daniel, *La conversation reprend*. Paris : Deyrolle éditeur, 1993.

Camus, Albert, *Noces* suivi de *L'été*. Paris : Gallimard, Folio, 1959.

———, *Œuvres complètes*. Tome I (1931-1944). Édition publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006.

———, *Œuvres complètes*. Tome II (1944-1948). Édition publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006.

Char, René, *Commune Présence*. Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, 2002.

———, *Le Nu Perdu*. Paris: Gallimard, Poésie / Gallimard, n° 124, 2002.

———, *Œuvres complètes*. Introduction de Jean Roudaut. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983.

———, *Poèmes En Archipel*. Paris : Gallimard, Folio, n° 4508, 2007.

Celan, Paul, *Le méridien & autres proses*. Traduit de l'allemand et annoté par Jean Launay. Paris : Éditions du Seuil, Édition Bilingue, 2002.

Chiyo-Ni : une femme éprise de poésie. Haïkus traduits et présentés par Grace Keiko et Monique Leroux Serres ; illustrations de Clara Payot. Paris : Pippa, 2017.

Du Bouchet, André, *Air* suivi de *Défets* : 1950-1953. Fontfroide-le-Haut : Fata Morgana, 1986.

———, *L'ajour*. Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, n° 323, 2003, p.142.

———, *Annotations sur l'espace*. Saint Clément de rivièrre : Fata Morgana, 2000.

———, *Dans la chaleur vacante* suivi de *Ou le soleil*. Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, n° 252, 1991.

- , *D'un trait qui figure et défigure*. Saint Clément de rivière : Fata Morgana, 2015.
- , *L'Emportement du muet*. Paris : Mercure de France, 2000.
- , *Ici en deux*. Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, n° 468, 2011.
- , *Matière de l'interlocuteur*. Saint Clément de rivière : Fata Morgana, 1992.
- , *Qui n'est pas tourné vers nous*. Paris : Mercure de France, 1972.
- , *Retours sur le vent*. Paris : Fourbis, 1994.
- Deguy, Michel, *Aux heures d'affluence : poèmes et prose*. Paris : Seuil, 1993.
- , *Brevets. Seyssel : Champ Vallon, 1986*.
- , *Oui-dire*. Paris : Gallimard, 1966.
- , *Poèmes de la Presqu'île*. Paris : Gallimard, 1961.
- Du Bellay, Joachim. *Œuvres poétiques. Tome II. Recueils romains*. Édition D. Aris et F. Joukovsky. Paris : Bordas, Classiques Garnier, 1993.
- Dupin, Jacques, *Ballast*. Paris : Poésie/Gallimard, n° 451, 2009.
- , *Le Corps clairvoyant, 1963-1982*. Paris : Poésie/Gallimard, n° 340, 1999. Éluard, Paul, *La Vie immédiate* suivi de *La Rose publique* et de *Les yeux fertiles*. Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, n° 18, 1976.
- , *De nul lieu et du Japon* suivi de « *Sans rien dire* » par Emmanuel Laugier. Tours : Farrago, 2001.
- Éluard, Paul, *Donner à voir*. Paris : Poésie/Gallimard, n° 122, 2012.
- , *Œuvres complètes*. 1913-1945. Tome I. Édition de Marcelle Dumas et Lucien Scheler. Préface de Lucien Scheler. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968.
- , *Œuvres complètes*, 1945-1953. Tome II. Édition de Marcelle Dumas et Lucien Scheler. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968.
- , *Œuvres complètes*. Tome I. Préface et chronologie de Lucien Scheler ; textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002.
- , *Poésie ininterrompue*. Paris : Poésie/Gallimard, n° 39, 2011.
- Follain, Jean, *D'après tout, poèmes*. Paris : Gallimard, 1967.
- , *Espaces d'instant*. Paris : Gallimard, 1971.

Giroux, Roger, *L'arbre le temps suivi de Lieu-Je et de Lettre*. Paris : Mercure de France, 1979.

Guillevic, Eugène, *Art poétique* précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*. Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, n° 357, 2008.

———, *Choses parlées*. Seyssel : Champ Vallon, 1982.

———, *Inclus*. Paris : Gallimard, NRF, 1973.

Glissant, Édouard, *Poétique de la relation, III*. Paris : Gallimard, 1990.

Gracq, Julien, *Œuvres complètes*. Tome I. Édition de Bernhild Boie. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989.

———, *Œuvres complètes*. Tome II. Édition de Bernhild Boie avec la collaboration de Claude Dourguin. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995.

Hubin, Christian, *Ce qui est*. Paris : José Corti, 1995.

———, *Venant*. Paris : José Corti, 2002.

Frénaud, André, *Il n'y a pas de paradis*. Paris: Gallimard, Poésie / Gallimard, n° 24, 2005.

Haïkus. Anthologie. Texte français et avant-propos de Roger Munier ; préface de Yves Bonnefoy. Paris : Fayard, Points poésie, 1978.

Jabès, Edmond, *Du désert au livre. Entretiens avec Marcel Cohen*. Paris : Belfond 1991.

———, *Le Seuil. Le Sable. Poésies complètes : 1943-1988*. Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, 1990, n° 240.

Jaccottet, Philippe, *Cahier de verdure* suivi de *Après beaucoup d'années*. Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, n° 383, 2003.

———, *Ce peu de bruits*. Paris : Gallimard, Collection blanche, 2008.

———, *L'Encre serait de l'ombre. Notes, proses et poèmes choisis par l'auteur, 1964-2008*. Paris : Gallimard, Poésie/Gallimard, n° 470, 2014.

———, *Notes du ravin*. Saint Clément : Fata Morgana, 2001.

———, *Œuvres*. Préface de Fabio Pusterla ; édition établie par José-Flore Tappy, avec Hervé Ferrage, Doris Jakubec et Jean-Marc Sourdillon. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014.

———, *Paysages Avec Figures Absentes*. Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, n° 317, 2009.

———, *Poésie 1946-1967*. Préface de Jean Starobinski. Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, n° 71, 2002.

———, *La Promenade sous les arbres*. Lausanne : La Bibliothèque des Arts, 2009.

———, *La Semaison : carnets 1954-1979*. Paris, Gallimard, 1984.

———, *Truinas le 21 avril 2001*. Genève : La Dogana, 2004.

Jacqmin, François. *Prologue au silence*. Paris : Éditions de La Différence, Clepsydre, 2010.

Juarroz, Roberto, *Fragments verticaux*. Traduits de l'espagnol par Silvia Baron Supervielle. Paris : José Corti, En lisant en écrivant, 2002.

La Fontaine, Jean de, *Œuvres complètes*. Tome II. Édition de Pierre Clarac. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1943.

Mallarmé, Stéphane, *Œuvres Complètes. Tome I*. Édition Bertrand Marchal. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998.

———, *Œuvres Complètes, Tome II*. Édition Bertrand Marchal. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003.

Marina Tsvetaeva, les Carnets (1892-1941). Publiés sous la direction de Luba Jurgenson. Traduit du russe par Eveline Amoursky et Nadine Dubourvieux. Préface de Caroline Béranger. Postface de Véronique Lossky. Paris : Éditions des Syrtes, 2008.

Meschonnic, Henri, *Nous le passage*. Lagrasse : Verdier, 1990.

Michaux, Henri, *Plume précédé de Lointain intérieur*. Paris : Poésie / Gallimard, n° 201, 2004.

———, *Œuvres complètes*. Tome III. Édition de Raymond Bellour avec la collaboration d'Ysé Tran. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001.

———, *Par des traits*. Fontfroide le Haut : Fata Morgana, 1984.

Noël, Bernard. *Journal du regard*. Paris : P.O.L., 1988.

———, *Le Livre de l'oubli*. Paris : P.O.L., 2012.

Novalis, *Semences*. Trad. de l'allemand et annotations par Olivier Schefer. *Œuvres philosophiques de Novalis ; 2*. Paris : Éd. Allia, 2004.

Paz, Octavio, *Œuvres*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008.

Perrier, Anne, *La voie nomade et autres poèmes. Œuvres complètes, 1952-2007*. Préface de Gérard Bocholier. Chauvigny : L'escampette, 2008.

- Perros, George, *Papiers collés II*. Paris : Gallimard, Collection l'Imaginaire, n° 221, 1989.
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*. Tome I. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris : Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, 1989.
- , *À la recherche du temps perdu*. Tome IV. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris : Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, 1989.
- , *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*. Édition de Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.
- Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome I*. Paris : éditions Flammarion, Mille & une pages, 2010.
- , *Œuvres complètes, tome II*. Paris : éditions Flammarion, Mille & une pages, 2010.
- Ronsard, Pierre de, *Les Amours*. Texte établi par Albert-Marie Schmidt. Préface et notes de Françoise Joukovsky. Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, n° 104, 2005.
- , *Œuvres complètes*. Tome I. Édition J. Céard, D. Ménager et M. Simonin. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993.
- Peyré, Yves, *À même les voix du jour*. Seyssel : Champ vallon, 1990.
- Ramos Rosa, Antonio, *Le Livre de l'ignorance*. Traduction Michel Chandeigne, Préface Robert Bréchon. Paris, Éditions Lettres vives, Collection Terre de poésie, 1991.
- Rilke, Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*. Paris : Grasset, 1971.
- , *Les Élégies de Duino et Les Sonnets à Orphée*. Traduction et présentation par Angeloz, J.-F. Paris : Garnier-Flammarion, 1992.
- , *Vergers suivi d'autres poèmes français*. Préface de Philippe Jaccottet. Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, 2005.
- , *Œuvres, II*. Édition établie et présentée par Paul de Man. Paris : Seuil, 1972.
- , *Poèmes épars*. Choisis, traduits de l'allemand et présentés par Philippe Jaccottet. Paris : Éditions du Seuil, Points Poésie, 2015.
- Rimbaud, Arthur, *Une Saison en enfer, Illuminations* et autres textes (1873-1875). Éd. Pierre Brunel. Paris : Librairie générale française, 1998.
- Roubaud, Jacques, *Mono no aware. Le Sentiment des choses. Cent quarante-trois poèmes empruntés au japonais*. Paris : Gallimard, Collection blanche, 1970.

Sacré, James, *Broussailles de prose et de vers : où se trouve pris le mot paysage*. Bussy-le-Repos : L'Obsidiane, Collection Vif d'enclume, 4, 2006.

———, *La poésie, comment dire ?* Marseille : André Dimanche, Collection Ryôan-ji, 1988.

Sagot Duvauroux, Caroline, *Atatao*. Paris : José Corti, 2003.

Sarraute, Nathalie, *Œuvres complètes*. Édition publiée sous la dir. de Jean-Yves Tadié ; avec la collaboration de Viviane Forrester, Ann Jefferson, Valérie Minogue et Arnaud Rykner. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996.

Sclesi, Giacinto, *L'homme du son. Poésies recueillies et commentées par Luciano Martinis*. Arles : Actes Sud, 2006.

Tardieu, Jean. *Œuvres*. Édition dirigée par Jean-Yves Debreuille. Préface de Gérard Macé. Paris : Gallimard, Quarto Gallimard, 2003.

Tortel, Jean, *Le discours des yeux*. Marseille : André Dimanche, Collection Ryôan-ji, 1982.

———, *Arbitraires espaces*. Paris : Flammarion, 1986.

Trakl, Goerg, *Vingt poèmes traduits et présentés par Guillevic*. Édition bilingue. Sens : Obsidiane, 2006.

Valéry, Paul, *L'Idée Fixe ou Deux Hommes à la Mer*. Paris : Les laboratoires Martinet, 1935.

———, *Œuvres complètes. Tome I*. Édition de Jean Hytier. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957.

———, *Œuvres. Tome II*. Édition de Jean Hytier. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960.

———, *Poésie perdue. Les poèmes en prose des Cahiers*. Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, n° 351, 2011.

Woolf, Virginia, *Les Années*. Préface de Christine Joris. Traduction de Germaine Delamain revue par Colette Marie-Huet. Paris : Gallimard, Folio classique, 2007.

III.2. Essais

Alféri, Pierre, *Chercher une phrase*. Paris : Christian-Bourgeois éditeur, Collection Titres, n° 42, 2007.

Bonnefoy, Yves, *L'Alliance de la poésie et de la musique*. Paris : Galilée, Lignes fictive, 2007.

———, *Entretiens sur la poésie : 1972-1990*. Paris : Mercure de France, 1990.

- Butor, Michel, *Michel Butor*. Paris : Seghers, Collection « Poètes d'aujourd'hui », 2003.
- , *Œuvres complètes. Volume IV, Le génie du lieu, 2*. Sous la direction de Mireille Calle-Gruber. Paris : La Différence, 2007.
- , *Répertoire II*. Paris : Les Éditions de Minuit, Collection "Critique", 1964.
- Camus, Albert, *Discours de Suède*. Paris : Gallimard, Collection Blanche, 1958.
- , *L'Exil et le royaume*. Paris : Gallimard, Folio, 2005.
- , *Essais*. Édition de Louis Faucon et Roger Quilliot. Introduction de Roger Quilliot. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 183, 1965.
- , *L'Homme révolté*. Paris : Gallimard, Folio essais, n° 15, 1951.
- Cheng, François, *Cinq méditations sur la mort, autrement dit sur la vie*. Nouvelle édition. Paris : Albin Michel, 2017.
- , *L'écriture poétique chinoise suivie d'une anthologie des poèmes des Tang*. Paris, Seuil, Essais, 1996.
- , *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. Paris : Éditions du Seuil, 1979.
- Claudé, Paul, *Œuvres poétiques*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1947.
- , *Réflexions sur la poésie*. Paris : Gallimard, Folio Essais, n° 214, 1963.
- Du Bouchet, André, *Aveuglante ou banale. Essais sur la poésie, 1949-1959*. Paris : Le bruit du temps, 2011.
- , *Carnets, 1952-1956*. Choix et postface de Michel Collot. Paris : Plon, 1989.
- , *Entretiens d'André du Bouchet avec Alain Veinstein (1979-2000)*. Strasbourg : l'Atelier contemporain-François-Marie Deyrolle éditeur ; Bry-sur-Marne : Institut national de l'audiovisuel, 2016.
- , *Une lampe dans la lumière aride. Carnets, 1949-1955*. Paris : Le bruit du temps, 2011.
- Dupin, Jacques, *Discorde*. Édition établie par Jean Frémon, Nicolas Pesquès et Dominique Viart. Paris : P.O.L., 2017.
- , *M'introduire dans ton histoire*. Paris : P.O.L., 2007.
- Emaz, Antoine, *Cambouis*. Paris : Seuil, Déplacements, n° 12, 2009.
- , *D'écrire, un peu*. Baume-les-Dames, Æncrages & Co, 2018.

Gaspar, Lorand, *Approche de la parole* suivi de *Apprentissage, avec deux inédits*. Paris : Gallimard, 2004.

Hubin, Christian, *Le Sens des perdants*. Paris : José Corti, En lisant en écrivant, 2002.

———, *Parlant seul*. Paris : José Corti, En lisant en écrivant, 1993.

Jaccottet, Philippe, *De la poésie : entretien avec Reynald André Chalarid*. Paris : Arléa, 2005.

———, *Observations et autres notes anciennes (1947-1962)*. Paris : Gallimard, 1998.

———, *L'Entretien des muses*. Paris : Gallimard, 1968.

———, *L'Entretien des Muses. Chroniques de poésie*. Paris : Gallimard, Poésie / Gallimard, 2015.

Juarroz, Roberto, *Fidélité à l'éclair*. Conversations Avec Daniel Gonzáles Dueñas et Alejandro Toledo. Traduit de l'argentin par Jacques Ancet. Paris : Éditions Lettres vives, Collection Terre de Poésie, 2001.

———, *Poésie et création : dialogues avec Guillermo Boido*. Traduction Fernand Verhesen. Paris : José Corti, Ibériques, 2010.

———, *Poésie et Réalité*. Traduit de l'espagnol par Jean-Claude Masson. Paris : Éditions Lettres vives, Collection Terre de Poésie, 1987.

Grosjean, Jean, *Araméennes : conversations avec Roland Bouhéret, Dominique Bourg et Olivier Mongin*. Préface de Stanislas Breton ; avant-propos de Dominique Bourg. Paris : les Éditions du Cerf, Collection Parole présente, 1988.

Joubert, Joseph, *Carnets. Tome 1*. Préface de Mme André-Beunier et M. André Bellessort ; avant-propos de Jean-Paul Corsetti. Paris : Gallimard, 1994, Collection Blanche.

Kenkô, Urabe, *Les Heures oisives* Suivi de *Notes de ma cabane de moine* par Kamo no Chômei, traduites par le R. P. Sauveur Candau. Traduction du japonais par Charles Grosbois et Tomiko Yoshida ; commentaires et notes des traducteurs. Paris : Gallimard, 1968 et 1987, Collection Connaissance de l'Orient, n° 15, Série japonaise.

Leiris, Michel, *Le Sacré dans la vie quotidienne ; suivi de Notes pour « Le Sacré dans la vie quotidienne ou l'homme sans honneur »*. Présentation et notes de D. Hollier ; Préface de Lionel Menasché. Paris : Éditions Allia, 2016.

Mandelstam, Ossip, *Physiologie de la lecture*. Traduit par André du Bouchet. Paris : Fourbis, 1989.

Montaigne, Michel de, *Les Essais*, Suivi de *Vingt neuf sonnets d'Estienne de La Boétie*, de *Notes de lecture et de Sentences peintes*. Édition de Jean Balsamo, Catherine Magnien-Simonin et Michel Magnien. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007.

Munier, Roger, *La Dimension d'inconnu*. Paris : José Corti, En lisant en écrivant, 1998.

———, *Sauf-Conduit. L'Enjeu poétique*. Entretien avec Chantal Colomb. Paris : Éditions Lettres vives, Collection Terre de Poésie, 1999.

Novalis, *Art et utopie : Les derniers fragments (1799-1800)*. Par Olivier Schefer. Paris : Éd. ENS-Rue d'Ulm, 2005.

———, *Le Brouillon général*. Traduction de l'allemand, annoté et précédé de « Encyclopédie et combinatoire » par Olivier Schefer. *Œuvres philosophiques de Novalis ; 4*. Paris : Éditions Allia, 2000.

———, *Fragments (et) Grains de pollen*. Trad. Maurice Maeterlinck ; aquatintes et manières noires de Petr Herel. Losne : Thierry Bouchard, 1980.

———, *Fragments* précédé de *Les Disciples à Saïs*. Traduction Maurice Maeterlinck ; préface Paul Gorceix. Paris : José Corti, 2003.

Novarina, Valère, Dubouclez, Olivier. *Paysage parlé*. Chatou : Les Éditions de la Transparence, 2011.

Quignard, Pascal, *Petits traités*. Paris : Maeght, 1990.

Ramuz, Charles-Ferdinand, *Journal, 1939-1947*. Volume 2. Lausanne : Fondation C. F. Ramuz, 1978.

———, *Lettres 1919-1947*. Etoy : Les Chantres, 1959.

Réda, Jacques, *Celle qui vient à pas légers*. Fontfroide-le-Haut : Fata Morgana, 1985.

Reverdy, Pierre, *Œuvres complètes, tome I*. Paris : Éditions Flammarion, Mille & une pages, 2010.

———, *Œuvres complètes, tome II*. Paris : Éditions Flammarion, Mille & une pages, 2010.

Roubaud, Jacques, *La Vieillesse d'Alexandre : essai sur quelques états récents du vers français*. Paris : Ramsay, 1988.

Roud, Gustave, *Essai pour un paradis* suivi du *Petit traité de la marche en plaine*. Lausanne : l'Age d'Homme, Poche Suisse, 1984.

Sacré, James, *Parler avec le poème (1979-2009)*. Genève : Éditions la Baconnière, Langages, 2013.

Schneider, Jean-Claude, *Ce qui bruit d'entre les mots*. Bruxelles : La Lettre volée, Collection Essais, 1998.

———, *Les Chemins de la vue*. Montolieu : Deyrolles, 1996.

Stendhal, *Voyages en Italie*. Édition établie par Victor Del Litto. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973.

Tâche, Pierre-Alain, *L'Ombre d'Hélène* suivi de *La fausse morte*. Carouge-Genève : Éditions Zoé, 2015.

Valéry, Paul, *Cahiers, Tome I*. Édition de Judith Robinson. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973.

———, *Cahiers, Tome II*. Édition de Judith Robinson. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974.

———, *Ego scriptor*. Paris : Gallimard, 1993.

———, *Lettres à quelques-uns*. Paris : Gallimard, 1952.

———, *Œuvres, I*. Édition annotée et établie par Jean Hytier. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957.

———, *Œuvres, II*. Édition de Jean Hytier. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960.

———, *Variété III*. Paris : Gallimard, 1936.

Walser, Robert, *Ce que je peux dire de mieux sur la musique*. Choix de textes édités par Roman Brotbeck et Reto Sorg. Textes traduits par Marion Graf, Golnaz Houchidar Leimgruber, Jean Launay, Bernard Lortholary, Jean-Claude Schneider, Nicole Taubes. Carouge-Genève : Éditions Zoé, 2019.

IV. Théorie littéraire, philosophique et esthétique

IV.1. Théorie, histoire linguistique et littéraire

Ouvrages

Ægidius, Adam, *L'énonciation dans la poésie moderne : Approche linguistique des genres poétiques*. Bruxelles : Peter Lang, ThéoCrit' n° 4, 2012.

Agamben, Giorgio, *La Fin du poème*. Traduit de l'italien par Carole Walter. Belaval : Circé, 2002.

———, *Idée de la prose*. Traduit de l'italien par Gérard Macé. Paris : Christian Bourgeois, 1998.

Aji, Hélène (dir.); Félix, Brigitte (dir.), Larson, Anthony (et. al), *L'impersonnel en littérature : explorations critiques et théoriques*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2009.

Allemann, Beda, *Zeit und Figur beim Späten Rilke*. Pfullingen : Neske, 1961.

Andro-Ueda, Makiko (dir.); Takemoto, Toshio (dir.); Wilker, Jessica (dir.), *Poésie brève et temporalité*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2017.

Anis, Jacques, Chiss ; Jean-Louis, Puech, Christian, *L'écriture, théories et descriptions*. Bruxelles : De Boeck, 1988.

Aron, Paul ; Saint-Jacques, Denis ; Viala, Alain (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.

Authier-Revuz, Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidences du dire*. Limoges : Lambert-Lucas, 2015.

———, (dir.) ; Lala, Marie-Christine (dir.), *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

Bailly, Jean-Christophe, *Le Champ mimétique*. Paris : Le Seuil, 2005.

———, *L'Élargissement du poème*. Paris : Christian Bourgeois, Collection Détroits, 2015.

———, *L'Imagement*. Paris : Éditions du Seuil, Collection « Fiction & Cie », 2020.

Barthes, Roland, *Le Bruissement de la langue*. Paris : Éditions du Seuil, Points Essais, n° 258, 1984.

———, *Le Neutre. Notes de cours au Collège de France 1977-1978*. Texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc. Paris : Seuil : IMEC, 2002.

———, *Le Plaisir du texte*. Paris : Le Seuil, Points, 1973.

Bayle, Corinne (dir.), Dayre, Éric (dir.), *Poète cherche modèle, XIX^e, XX^e et XXI^e siècles*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2017.

Belloï, Livio, Delville, Michel Delville (dir.), *L'Œuvre en morceaux. Pour une esthétique de la mosaïque*. Paris-Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2006.

Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale, 1*. Paris : Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1966.

Benoit, Éric, *Dynamiques de la voix*. Paris : Classiques Garnier, Théorie de la Littérature, n° 14, 2016.

Bergez, Daniel, *Éluard ou le Rayonnement de l'être*. Seyssel : Champ Vallon, Collection Champ poétique, 1993.

Bernadet, Arnaud, *La phrase continuée. Variations sur un trope théorique*. Paris : Classiques Garnier, Collection Théorie de la littérature, n° 21, 2019.

Bergounioux, Gabriel, *Le Moyen de parler*. Lagrasse : Verdier, 2004.

Bernard, Suzanne, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris : Nizet, 1988.

Billeter, Jean-François, *Trois essais sur la traduction*. Paris : Éditions Allia, Petite collection, 2014.

Bishop, Michael. *Michel Deguy*. Amsterdam : Rodopi, 1988.

Bismuth, Hervé, *"Le fou d'Elsa" d'Aragon : métissages linguistiques et discursifs*. Paris : L'Harmattan, 2007.

Blanchot, Maurice, *L'Écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1980.

———, *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969.

———, *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1988.

———, *Le Livre à venir*. Paris : Gallimard, Folio Essais, n° 48, 1986.

———, *La Part du feu*. Paris : Gallimard, 1980.

Bonhomme, Béatrice (dir.), Symington, Micéala (dir.), *Le Rythme dans la poésie et les arts : Interrogation philosophique et réalité artistiques*. Paris : Honoré Champion, 2005.

——— (dir.) ; Symington, Micéala ; Ballestra-Puech (dir.), *Le Trait. De la lettre à la figure*. Paris : L'Harmattan, 2007.

———, *Mémoire et chemins vers le monde : Philippe Jaccottet, Yves Bonnefoy, Salah Stétié, Bernard Vargaftig, André du Bouchet, Antoine Emaz, Jean-Claude Renard, Jacques Réda, Jude Stéfan, James Sacré, Bernard Noël*. Colomars : Melis Éditions, 2008.

——— (dir.), Castro, Idoli (dir.) ; Lloze, Évelyne (dir.), *Dire le réel aujourd'hui en poésie*. Paris : Herman, Vertiges de la langue, 2016.

———, Grossi, Gabriel (dir.), *La Poésie comme espace méditatif ?* Paris : Classiques Garnier, 2015.

Bonhomme, Marc (dir.), *Figures du discours et ambiguïté*. Besançon : Université de Franche-Comté, SEMEN, n° 15, 2002.

———, *Pragmatique des figures du discours*. Paris : Honoré Champion, Bibliothèque de grammaire et de linguistique, Bibliothèque de grammaire et de linguistique, n° 20, 2005.

Bonneville-Humann (dir.), Humann, Yves (dir.), *L'Inquiétude de l'esprit ou Pourquoi la poésie en temps de crise ?* Nantes : Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2014.

Botet, Serge, *Petit traité de la métaphore. Un panorama des théories modernes de la métaphore*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2008.

Bougault, Laurence, *Poésie et réalité*. Préface de Georges Molinié. Paris : L'Harmattan, 2005.

———, (dir.) ; Wulf, Judith (dir.), *Stylistiques ?* Rennes : Presses universitaires de Rennes, Collection Interférences, 2010.

Boujou, Emmanuel (dir.) ; Gefen, Alexandre (dir.). *L'Émotion, puissance de la littérature*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2013.

Bourassa, Lucie, *Rythme et sens : des processus rythmiques en poésie contemporaine*. Édition revue et corrigée. Montréal : Les éditions Balzac, 1993.

Bourjea, Serge, *Paul Valéry. Le sujet de l'écriture*. Paris : L'Harmattan, 2000.

Brophy, Michael, (dir.), *Ineffacer : L'œuvre et ses fins : Esthétiques et poétiques des XXe et XXIe siècles*. Paris : Hermann, 2015.

——— (dir.) ; Gallagher, Mary (dir.), *Sens et présence du sujet poétique : la poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*. Amsterdam : Rodopi, Faux titre, 285, 2006.

———, *Voies vers l'autre : Dupin, Bonnefoy, Noël, Guillevic*. Amsterdam: Rodopi, 1997.

Burgos, Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris : Éditions du Seuil, Collection Pierres vives, 1982.

Cardonne-Alyck, Élisabeth, *Véracités, Ponge, Jaccottet, Roubaud, Deguy*. Paris : Belin, L'extrême Contemporain, 2009.

Charles-Wurtz, Ludmilla, *La poésie lyrique*. Rosny-sous-Bois : Bréal, 2002,

Chavanne, Judith, *Philippe Jaccottet. Une Poétique de l'ouverture*. Paris : Éditions Seli Arslan, 2003.

Chol, Isabelle (dir.), *Poétiques de la discontinuité, de 1870 à nos jours*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.

Collin, Françoise, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*. Paris : Gallimard, Tel, 1986.

Collot, Michel, *Le chant du monde dans la poésie contemporaine française*. Paris : José Corti, « Les Essais », 2019.

——— (dir.), Mathieu ; Jean-Claude (dir.), *Espace et poésie*. Actes du colloque Rencontres sur la poésie moderne des 13, 14 et 15 juin 1985. Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1987.

———, *La matière-émotion*. Paris : Presses Universitaires de France, Écriture, 1997.

———, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris : José Corti, 2005.

———, *La pensée-paysage. Philosophie, Arts, Littérature*. Arles : Actes Sud / ENSP, 2011.

———, *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris : Presses Universitaires de France, 1983.

——— (dir.) ; Léger, Jean-Pascal (dir.) *Présence d'André du Bouchet*. Paris : Hermann, 2012.

Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le Travail de la citation*. Paris : Éditions du Seuil, 1979.

Deguy, Michel, *L'Énergie du désespoir ou D'une poétique continuée par tous les moyens*. Paris : Presses Universitaires de France, Les essais du collège international de philosophie, 1998.

———, *La Poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*. Paris : Seuil, 1988.

———, *Le Sens de la visite*. Paris : Stock, Collection Autre pensée, 2006.

Dessons, Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*. Paris : Nathan, Collection « Lettres sup. », 2000.

———, Meschonnic, Henri. *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris : Nathan, Collection "Lettres sup.", 2003.

Doumet, Christian, *Faut-il comprendre la poésie ?* Paris : Klincksieck, Collection 50 questions, 2004.

Ducrot, Oswald, *Le dire et le dit*. Paris : Éditions de Minuit, 1984.

Dupouy, Christine, *La question du lieu en poésie : du surréalisme à nos jours*. Amsterdam : Rodopi, 2006.

——— (dir.), *La poésie entre vers et prose*. Tours : Presses Universitaires François Rabelais, 2016.

Dürrenmatt, Jacques, *Stylistique de la poésie*. Paris : Belin, Collection "Atouts lettres", 2005.

Favriaud, Michel, *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie Contemporaine*. Limoges : Lambert-Lucas, 2014.

Finck, Michèle (dir.); Werly, Patrick (dir.), *Philippe Jaccottet : poésie et altérité*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2018.

Fries, Philippe, *La théorie fictive de Maurice Blanchot*. Paris : L'Harmattan, 1999.

Gardes-Tamine, Joëlle, *Au cœur du langage. La métaphore*. Paris : Honoré Champion, 2011.

——— (dir.), Molinié, Georges (dir.), *Style et création littéraire*. Paris : Honoré Champion, 2011.

Gaudin-Bordes (dir.), Lucile, Salvan, Geneviève (dir.), *Figures du discours et contextualisation, Actes du colloque, Contextualisation et configuration discursive*, 2014. Disponible à l'adresse suivante : <http://revel.unice.fr/symposia/figuresetcontextualisation/index.html?id=1074>

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, Points : essais, n° 257, 1982.

———, *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, Collection "Poétique", 1987.

Gervais, Bertrand, *Logiques de l'imaginaire. Tome I : Figures, Lectures*. Montréal : Le Quartanier, « Erres Essais », 2007.

——— ; Lemieux, Audrey, *Perspectives croisées sur la figure : à la rencontre du lisible et du visible*. Québec : Presses de l'Université du Québec, Collection Approches de l'imaginaire, n° 3, 2012.

- Getz, Jasmine (dir.), *Revue des Sciences Humaines*, n° 286, Avril-juin 2007, Collection "Poésie, esthétique, éthique". Lille : Presses Universitaires Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2007.
- Goux, Jean-Paul, *La Fabrique du continu. Essai sur la prose*. Seyssel : Champ Vallon, 1999.
- Greimas, Algirdas-Julien, *De l'imperfection*. Périgueux : Pierre Fanlac, 1987.
- Groupe μ , *Rhétorique de la poésie : lecture linéaire, lecture tabulaire*. Paris : Seuil, Points. Littérature, n° 216, 1990.
- Henning, Nølke ; Kjersti, Fløttum ; Coco, Norén, *ScaPoLine : la théorie scandinave de la polyphonie linguistique*. Paris : Éditions Kimé, 2004.
- Lallier, François ; Hubin, Christian, *Thierry Bouchard*. Bazas : le Temps qu'il fait, Cahier / le Temps qu'il fait, 2013.
- Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*. Traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer. Bruxelles : Pierre Mardaga, 1976.
- Jackson, John Edwin, *La poésie et son autre : essai sur la modernité*. Paris : José Corti, Collection "En Lisant En Écrivant", 1998.
- Jenny, Laurent, *La Parole singulière*. Préface de Jean Starobinski. Paris : Belin, 2009.
- , *La Vie esthétique : stases et flux*. Lagrasse : Éditions Verdier, 2013.
- Killeen, Marie-Chantal, *Essai sur l'indicible : Jabès, Blanchot, Duras*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2004.
- Kocay, Victor, *Paul Valéry : vers le poème-image*. Paris : L'Harmattan, 2019.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, Nancy, Jean-Luc. *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris : Seuil, Collection "Poétique", 1978.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, *La Poésie comme expérience*. Paris : Christian Bourgeois éditeur, Titres, 183, 2005.
- Lallier, François, *La voix antérieure : Jouve, Jourdan, Michaux, Frénaud, Munier*. Bruxelles : La Lettre volée, Essais, 2010.
- La Motte, Annette de, *Au-delà du mot : une "écriture du silence" dans la littérature française au vingtième siècle*. Münster : Lit, Ars Rhetorica, 2004.
- Lapeyre-Desmaison, Chantal ; Quignard, Pascal, *Pascal Quignard, le solitaire. Rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*. Paris : Les Flohic éditeurs, 2001.

Loi, Michelle, *Roseaux sur le mur : les poètes occidentalistes chinois, 1919-1949*. Paris : Gallimard, 1971.

Lefort, Régis, *Bernard Vargaftig. Esthétique du renversement*. Leiden : Brill / Rodopi, Collection monographique Rodopi en littérature française contemporaine, Volume 57, 2019.

———, *Étude sur la poésie contemporaine. Des affleurements du réel à une philosophie du vivre*. Paris : Classiques Garnier, 2014.

Léonard-Roques, Véronique (dir.), *Figures mythiques : fabrique et métamorphoses*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2008.

Macé, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*. Paris : Gallimard, Essais, 2011.

———, *Styles. Critique de nos formes de vie*. Paris : Gallimard, Essais, 2016.

Martin, Serge, *Voix et relation. Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*. Taulignan : Marie Delarbre, Collection "Théories", 2017.

Martinez, Victor, *André du Bouchet : Poésie, langue, événement*. Amsterdam : Rodopi, 2013.

Mathieu, Jean-Claude. *Territoires de l'imaginaire : pour Jean-Pierre. Richard*. Paris : Éditions du Seuil, 1986.

Maulpoix, Jean-Michel, *Du lyrisme*. Deuxième édition. Paris : José Corti, En lisant en écrivant, 2000.

———, *La Musique inconnue*. Paris : José Corti, En lisant en écrivant, 2013.

———, *Le poète perplexe*. Paris : José Corti, En lisant en écrivant, 2002.

———, *Pour un lyrisme critique*. Paris : José Corti, En lisant en écrivant, 2009.

Meschonnic, Henri, *Célébration de la poésie*. Lagrasse : Éditions Verdier, 2006.

———, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse : Éditions Verdier, « Verdier poche », 1982.

———, *Poétique du traduire*. Lagrasse : Éditions Verdier, 1999.

———, *Politique du rythme, politique du sujet*. Lagrasse : Éditions Verdier, 1995.

———, *Le Signe et le poème*. Paris : Gallimard, 1975.

Millet, Claude (dir.), *La Circonstance lyrique*. Bruxelles : Peter Lang, Collection "Documents pour l'histoire des francophonies", n° 22, 2011.

Milner, Jean-Claude, *Ordres et raisons de langue*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.

Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Librairie générale française, Le Livre de poche, 1997.

Monte, Michèle ; Thonnerieux, Stéphanie, Wahl, Philippe (dir.), *Stylistique et méthode. Quels paliers de pertinence textuels ?* Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2018.

Morimoto, Atsuo, *L'Imaginaire et la genèse du sujet. Paul Valéry : de la psychologie à la poétique*. Paris : Lettres modernes Minard, Collection La thésothèque, 2009.

Mura-Brunel, Aline (dir.), Cognard, Karl (dir.), *Limites du langage : indicible ou silence*. Paris : L'Harmattan, 2002.

Murat, Michel, *L'art de Rimbaud*. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris : José Corti, Les Essais, 2013.

———, *Le vers libre*. Paris : Honoré Champion, 2008.

Nancy, Jean-Luc, *Résistance de la poésie*. Bordeaux : William Blake & Co, 1997.

Née, Laure (dir.), *Valère Novarina*. Paris : Classiques Garnier, 2015.

Novarina, Valère ; Dubouclez, Olivier, *Paysage parlé*. Chatou : Les Éditions de la Transparence, 2011.

Ouellet, Pierre, *Poétique du regard : Littérature, perception, identité*. Sillery (Québec) : Éditions du Septentrion ; Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2000.

Pétillon-Boucheron, Sabine, *Les détours de la langue. Étude sur les parenthèses et le tiret double*. Paris : Peeters, 2003.

Pickering, Robert, *Paul Valéry, la page, l'écriture*. Clermont-Ferrand : Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1996.

———, *Aux origines du poème en prose français*. Paris : Honoré Champion, 2003.

Pinson, Jean-Claude, *À quoi bon la poésie aujourd'hui ?* Nantes : Pleins feux, 1999.

———, *Pastoral. De la poésie comme écologie*. Paris : Champ Vallon, 2020.

———, *Sentimentale et naïve : nouveaux essais sur la poésie contemporaine*. Seyssel : Champ Vallon, 2002.

Prigent, Christian, *À quoi bon encore des poètes ?* Paris : P.O.L., 1996.

———, *L'Incontenable*. Paris : P.O.L., 2004.

Rabaté, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1966.

———, *Gestes lyriques*. Paris : José Corti, Essais, 2013.

———, *Poétiques de la voix*. Paris : José Corti, 1999.

Rastier, François, *Sémantique interprétative*, Paris : Presses Universitaires de France, 1987.

Ravaud, Jacques (dir.), *Yves Bonnefoy. Textes, études, témoignages. Cahier douze*. Cognac : Le Temps qu'il fait, 1997.

Rault, Julien, *Poétique du point de suspension : essai sur le signe du latent*. Nantes : Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2015.

Raymond, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme, essai sur le mouvement poétique contemporain*. Paris : R.-A. Corrèa, 1933.

———, *Le Sel et la cendre*. Paris : José Corti, 1976.

Richard, Jean-Pierre, *Essais de critique buissonnière*. Paris : Gallimard, 1999.

———, *Onze études sur la poésie moderne*. Paris : Éditions du Seuil, Essais, 1964.

———, *Paysage de Chateaubriand*. Paris : Éditions du Seuil, 1967.

———, *Poésie et profondeur*. Paris : Éditions du Seuil, Essais, 1955.

———, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris : Éditions du Seuil, 1961.

Ricœur, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris : Éditions du Seuil, 1986.

———, *La Métaphore vive*. Paris : Éditions du Seuil, Points. Essais, n° 347, 1997.

Riegel, Martin, Jean-Christophe Pellat, Jean-Christophe, Rioul, René, *Grammaire méthodique du français*. Troisième édition. Paris : Presses Universitaires de France, Quadrige, 2004.

Rodriguez, Antonio, (dir.), Wyss, André (dir.), *Le chant et l'écrit lyrique*. Bern : Peter Lang, Collection Littératures de langue française, Volume 9, 2009.

———, *Le Pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*. Sprimont : Mardaga, 2003.

——— (dir.) ; Collot, Michel (dir.), *Paysage et poésies francophones*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.

——— (dir.), *Poésie contemporaine et tensions de l'indentification*. Lausanne : Archipel, 2008.

Sandras, Michel, *Idées de la poésie, idées de la prose*. Paris : Classiques Garnier, Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles, n° 51, 2016.

———, *Lire le poème en prose*. Paris : Dunod, 1995.

Sarda, Laure (dir.) ; Vigier, Denis (dir.), Combettes, Bernard (dir.), *Connexion et indexation. Ces liens qui tissent le texte*. Lyon : E.N.S. Éditions, 2016.

Serça, Isabelle, *Les Coutures apparentes de « La Recherche » : Proust et la ponctuation*. Paris : Honoré Champion, 2010.

———, *Esthétique de la ponctuation*. Paris : Gallimard, 2012.

Siméon, Jean-Pierre, *La poésie sauvera le monde*. Paris : le Passeur éditeur, 2017.

Sojcher, Jacques, *La Démarche poétique. Lieux et sens de la poésie contemporaine*. Paris : Union générale d'Éditions, 1976.

Schüle, Ernest (dir.), *Glossaire des patois de la Suisse romande*. Tome VI. Genève : Droz, 1976.

Thélot, Jérôme, (dir.) ; Verdier Lionel (dir.), *Le Haïku en France : Poésie et musique*. Paris : Éditions Kimé, Collection Les cahiers de Marge, 2011.

———, *La Poésie précaire*. Paris : Presses Universitaires de France, Collection Perspectives littéraires, 1997.

———, *Le Travail vivant de la poésie*, Paris : Les Belles Lettres, Collection « encre marine », 2013.

Vadé, Yves (dir.), *Poétiques de l'instant*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 1998.

Vernier, Richard, *Poésie ininterrompue et la poétique de Paul Éluard*. Berlin : De Gruyter Mouton, Collection "De Proprietatibus Litterarum. Series Practica", n° 27, 1971.

Viard, Dominique (dir.), *Jacques Dupin. L'injonction silencieuse*. Paris : La Table ronde, 1995.

Villain, Franck (dir.), *Le dire du peu*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, Revue des Sciences Humaines, 4/2011, n° 304.

Winkelvoss, Karine, *Rilke, La pensée des yeux*. Préface de Georges Didi-Huberman. Asnières : PIA, 2004.

Xiao, Yingying, *Une subjectivité fluide : Modernité et perception esthétique à travers les ouvrages de Gao Xingjian*. Paris : Demopolis, 2017.

Zink, Michel, *Nature et poésie au Moyen Âge*. Paris : Fayard, 2006.

Articles et contributions

Andriot-Saillant, Caroline, « *Résistance de la poétique* », *Acta fabula*, Volume 9, n° 3, Mars 2008, <http://www.fabula.org/acta/document3949.php>

Authier-Revuz, Jacqueline, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langage*, n° 73, 1984, pp. 98-111.

Bakken, Arild Michel, « *La figure du lecteur : l'auditoire auctorial dans les Poésies de Mallarmé* », *Mallarmé herméneute*, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en novembre 2013, publiés par Thierry Roger (CÉRÉDI). Disponible à l'adresse suivante : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?la-figure-du-lecteur-l-auditoire.html>

Baron, Dumitra, Laurenti, Delphine Laurenti, « Serge Ritman ou le battement du poème », *Loxias* n° 6, sept. 2004, Disponible à l'adresse suivante : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=78>

Biaisi, Pierre-Marc de, « Théorie de l'intertextualité », *Encyclopædia Universalis*, volume Corpus, Paris, 1989, pp. 514-516.

Beck, Philippe, « Hugo Friedrich : réalité, monologue et subjectivité dans la poésie du XX^e siècle », *Po&sie*, Février 2011, n° 136, pp. 93-112.

Becker, Karin, « Les discours sur les nuages dans la littérature française », *Géographie et cultures*, n° 85, 2013. Disponible à l'adresse suivante : <http://gc.revues.org/2744>

Bergounioux, Gabriel, « Esquisse d'une histoire négative de l'endophasie », *Langue française*, n° 132, décembre 2001, pp. 3-25. Disponible à l'adresse suivante : http://www.persee.fr/docAsPDF/lfr_0023-8368_2001_num_132_1_6312

———, « Endophasie et linguistique [Décomptes, quotes et squelette] », *Langue française*, n° 132, 2001, pp. 106-124, Disponible à l'adresse suivante : <https://doi.org/10.3406/lfr.2001.6318>

———, « Les trois sources de la théorie de l'endophasie : phonologie, psychologie et clinique », *Histoire, Épistémologie, Langage*, tome 32, fascicule 2, 2010, « Sciences du langage et psychologie à la charnière des 19^e et 20^e siècles », pp. 9-22, Disponible à l'adresse suivante : https://www.persee.fr/doc/hel_0750-8069_2010_num_32_2_3184

Bernadet, Arnaud, « L'ouverture du phrasé », *Formes poétiques contemporaines*, n° 13, « La phrase », pp. 13-25.

Bohac, Barbara, « Mallarmé et l'esthétique du livre », in *L'esthétique du livre, dirigé par Alain Milon et Marc Perelman*. Nanterre : Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2013, pp. 149-64.

Bonhomme, Béatrice, « La poésie et le lieu », *Noésis*, 7, 2004, Disponible à l'adresse suivante : <https://noesis.revues.org/29>

———, « *Le lieu de la poésie d'Heather Dohollau* », in Lançon, Daniel (dir.), Dohollau, Tanguy (dir.), *Heather Dohollau, l'évidence lumineuse. Colloque de Cerisy, 9-12 juin 2005*. Bédée : Éditions Folle avoine, pp. 39-44.

Bonhomme, Marc, « La rhétorique des figures : entre formalisme et énonciation », *Protée*, Vol.38, n° 1, 2010, pp. 65-74.

Bordas, Éric, « Le rythme de la prose », *SEMEN*, n° 16, 2003, Disponible à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/semen/2664>

Bourjea, Serge, « Valéry : l'autre poétique », *Études françaises*, n°29 (3), 1993, pp. 17-39.

Bourkhis, Ridha , Bougault, Laurence, « Le paysage est un lieu privilégié du lyrisme moderne... », Entretien avec Michel Collot, *Acta fabula*, Volume 9, n° 6, Juin 2008.

Cadiot, Pierre, « *La métaphore, ou l'entrelacs des motifs et des thèmes* », *SEMEN*, n° 15, 2002. Disponible à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/semen/2374>

Caliandro, Stefania, « *Sentir la complexité, dire l'inconsistant* », in *Littérature*, Volume 163, n° 3, 2011, pp. 20-31.

Castin, Nicolas, « Pour une raison sensible », *Littérature*, n° 120, 2000, pp. 3-32.

Catach, Nina, « La Ponctuation », *Langue française*, n° 45, 1980, pp. 16-27.

Chalard, Reynald André, « Philippe Jaccottet, la transparence, l'image et l'amour de l'insaisissable », *Études françaises*, 41(3), Volume 41, Numéro 3, 2005, pp. 129-151.

Chamarat, Gabrielle, « Promenades et souvenirs, un passé en devenir. Brouillage générique, formel, sémantique dans la prose nervalienne », in *Lucidité de Nerval*. Paris : Classiques Garnier, 2019, pp. 243-255.

Charest, Nelson, « L'ouverture du verset », *Études littéraires*, n° 391, 2007, pp. 125-139.

———, « Michel Murat, *Le vers libre* », *Revue-analyses.org*, volume 5, n° 2, 2010, pp.113-123. Disponible à l'adresse suivante : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/issue/view/188>

Chevalier, Jean-Claude, « La parole intérieure », *Modèles linguistiques* [En ligne], n° 3, 2010, mis en ligne le 23 octobre 2013. Disponible à l'adresse suivante : <http://ml.revues.org/427>

Chol, Isabelle, « Énoncés fragmentés et système ponctuant : l'exemple de Pierre Chappuis », *Le Discours et la langue*, n° 3, 2001, pp. 138-158.

———, « La Poésie spatialisée depuis Mallarmé. Les limites du vers », *Poétique*, 2009/2, n° 158, pp. 231-247.

Cloutier, Cécile, « La «*faisance*» du poème selon Poïétique de Valéry », *Æ. Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique*, vol.5, 2000. Disponible à l'adresse suivante : https://www.uqtr.ca/AE/Vol_5/Cloutier/Cloutier.htm#top

Cohen-Halimi, Michèle, « *Le poème du Dehors* », *Europe*, juin-juillet 2012, n° 998-999, pp. 172-174.

Collot, Michel, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, "Variations sur le thème. Pour une thématique", n° 47, 1988, pp. 79-91.

———, « Lyrisme et réalité », *Littérature*, n° 110, 1998, pp. 38-48.

———, « Faire corps avec le paysage », *Actes Sémiotiques*, 2008. Disponible à l'adresse suivante : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3464>

———, « Un paysage objectif ? », *L'Étrangère*, n° 25, 2010, pp. 19-31.

———, « L'hybridation du vers et de la prose dans la poésie française contemporaine », Dupouy (dir.), *La poésie, entre vers et prose*. Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2016, pp. 261-273.

Conort, Benoît, « Si verset il y a... », *Études littéraires*, n° 391, 2007, pp. 141-147.

De Cornulier, Benoît, « Problèmes d'analyse rythmique du non-métrique », SEMEN, "Rythme de la prose", n° 16, 2003. Disponible à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/semen/2940>

Deguy, Michel, « Figure du rythme, rythme des figures », *Langue française*, "Poétique du vers français", n° 23, 1974, pp. 24-40.

Delègue, Yves, « Mallarmé, le sujet de la poésie », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 101, 2007, pp. 423-432.

Démet, Michel-François, « Trakl Georg. Le sang, le miroir, la sœur », *Romantisme*, n° 31, 1981, pp. 229-246.

Dessons, Gérard, « La Licorne - La ponctuation de page dans *Cent phrases pour éventails* de Paul Claudel », 2014. Disponible à l'adresse suivante : <http://testjc.edel.univ-poitiers.fr/document.php?id=5829>

———, « La Licorne - Noir et blanc La scène graphique de l'écriture », 2005. Disponible à l'adresse suivante : <http://testjc.edel.univ-poitiers.fr/document.php?id=336>

Donaire, María Luisa, « Un point de vue polyphonique sur le point de vue », *Voix et marqueurs du discours : des connecteurs à l'argument d'autorité [en ligne]*. Lyon : ENS Éditions, 2012. Disponible à l'adresse suivante : <http://books.openedition.org/enseditions/4550>.

Dupuis, Sylviane, « La "marqueterie" de *L'Usage du monde* », *Revue des littératures et des arts* [En ligne], « *Agrégation Lettres 2018* », n° 17, automne 2017. Disponible à l'adresse suivante : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/256>

Durand, Gilbert, *L'imaginaire, lieu de «l'entre-savoirs»*, in *Champs de l'imaginaire*. Textes réunis par Danièle Chauvin. Grenoble : UGA Éditions, Collection Ateliers de l'imaginaire, 1996, pp. 215-227.

Dürrenmatt, Jacques, « Grandeur et décadence du point-virgule », *Langue française*, 2011/4, n° 172, pp. 37-52.

Favriaud, Michel, « Plurisystème ponctuationnel, dimension, intensité des signes et architecturation du texte poétique », *Langue française*, 2012, pp. 83-98.

Favriaud, Michel, « Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche par la poésie contemporaine », *L'Information Grammaticale*, n° 102, 2004, pp.18-23.

———, « Le deux-points, pierre de touche de la construction des phrases et de l'écriture gracquiennes d'Un balcon en forêt », *L'Information Grammaticale*, n° 116, 2008, pp. 25-30.

François, Guillaume, « Étude comparée du fonctionnement des parenthèses et des tirets », *Discours*, n° 9, 2011. Disponible à l'adresse suivante : <http://discours.revues.org/8542>

Fromilhague, René, « Sur la poésie pure de Paul Valéry », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 76e année, n° 3, 1976, pp. 393-411.

Florence, Jean, « Pierre Kaufmann, *L'expérience émotionnelle de l'espace* », *Revue Philosophique de Louvain*, Troisième série, tome 68, n° 98, 1970, pp. 275-278.

Garelli, Philippe, « Discontinuité poétique et énergétique de l'être », *La liberté de l'esprit*, n° 14, "Qu'est-ce que la phénoménologie ?", hiver 1986-1987, pp. 25-53.

Gaudin-Bordes, Lucile, Salvan, Geneviève, « Étudier les figures en contexte : quels enjeux ? », *Pratiques*, n° 165-166, 2015. Disponible à l'adresse suivante : <http://pratiques.revues.org/2388>

Gendre, Annick, « Quelques pratiques de la locution conjonctive « comme si... » : l'analogie comme fiction d'approximation », in Bourgault, Laurence (dir.), Wulf, Judith (dir.), *Stylistiques ?* Rennes : Presses Universitaires de Rennes, Collection Interférences, 2010, pp. 411-429.

Giai Duganera Sabrina, « Joseph Joubert essayiste : critique et pratique d'un genre protéiforme », *Romantisme*, 2014/2, n° 164, pp. 15-25. DOI : 10.3917/rom.164.0015. Disponible à l'adresse suivante : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2014-2-page-15.htm>.

Goux, Jean-Paul, « De l'allure », *SEMEN*, " Le rythme de la prose", n° 16, 2003. Disponible à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/semen/2664>

Grotzer, « La Vision du monde et la lecture du texte dans l'œuvre de Marcel Raymond », in *Albert Béguin et Marcel Raymond. Colloque de Cartigny*. Paris : José Corti, 1979, pp. 215-241.

Jackson, John Edwin, « L'étranger dans la langue », in *Autour d'André Du Bouchet*. Textes réunis et présentés par Michel Collot. Paris : Presses de l'École normale supérieure, 1986, pp. 13-25.

Jenny, Laurent, « La langue, le même et l'autre », *Fabula-LhT*, n° zéro, "Théorie et histoire littéraire", février 2005. Disponible à l'adresse suivante : <http://www.fabula.org/lht/0/Jenny.html>

Jossua, Jean-Pierre, « La parole de poésie selon Yves Bonnefoy. La poésie, la poétique, le sens d'une création », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 2002/3, Tome 86, pp. 423-436.

Jullien, François, « Le plaisir du texte : l'expérience chinoise de la saveur littéraire », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1982, n° 1, Essais de poétique chinoise et comparée, pp. 3-119.

Mathieu, Jean-Claude, « Les Paroles dans l'air de Jaccottet », *Littérature*, n° 64, 1986, Propositions critiques pour Jean Levaillant, pp. 102-115.

Müller, Jürgen E., « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorposes*, Volume 16, 2006, pp. 99-110.

Lefort, Régis, « En relisant, en réécrivant », *Le français aujourd'hui*, 2008/1, n° 160 pp. 73-78.

Le Querler, Nicole, « Le *nominativus pendens* en français », *Cahiers de praxématique*, « Linguistique du détachement », n° 40, 2003. Disponible à l'adresse suivante : <http://praxematique.revues.org/2720>

Macé, Marielle, « Extension du domaine du style », *Critique « Du Style ! »*, n° 752-753, 2010/1, pp. 3-5.

Marechal, Ilke Angela, « La vision crée ce qu'elle voit (Entretien avec Roberto Juarroz) », *Sciences et imaginaire*. Paris : Albin Michel, Bibliothèque Albin Michel Sciences. Sciences d'aujourd'hui, 1994, pp. 221-228.

Marque-Pucheu, Christiane, « La couleur des prépositions à et de », *Langue française*, 2008/1, n° 157, pp. 74-105.

Martel, Kareen, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception. », *Protée*, Volume 33, n° 1, printemps 2005, pp. 93-102. Disponible à l'adresse suivante : <https://doi.org/10.7202/012270ar>

Martin, Serge, « Henri Meschonnic. Le rythme du poème dans la vie et la pensée (première partie) », *Le français aujourd'hui*, Volume 137, n° 2, 2002, pp. 121-128.

Martinengo, Alberto, « Le travail de l'image. Métaphore et performativité chez Paul Ricoeur », *Klelis*, n° 28, 2013, pp. 23-34. Disponible à l'adresse suivante : <http://revue-klesis.org/pdf/Klesis-imagination-et-performativite-03-Alberto-Martinengo-Le-travail-de-l-image-Metaphore-et-performativite-chez-Paul-Ricoeur.pdf>

Marukawa, Seiji, « Pour une poétique du lien. Philippe Jaccottet entre le souffle et la fumée », *Poétique* 2006/3, n° 147, pp. 327-352.

Maulpoix, Jean-Michel, « *Exclamation et développement* », *Littérature*, n° 72, 1988, pp. 55-61.

Merle, Jean-Marie, « La prédication : approche de la théorie des opérations prédicatives et énonciatives », *Corela*, [En ligne], Hors Série n° 22, 2017. Mis en ligne le 05 novembre 2017 à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/corela/4959>

Monte, Michèle, « Essai de définition d'une énonciation lyrique. L'exemple de Philippe Jaccottet », *Poétique*, 2003/2, n° 134, pp. 159-181.

———, « Poésie et effacement énonciatif », *SEMEN, Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 2007. Disponible à l'adresse suivante : <https://semen.revues.org/6113>

———, « De l'éthos, du style et du point de vue en poésie », in Marion Colas-Blaise ; Laurent Perrin ; Gian Maria Tore, *L'énonciation aujourd'hui, un concept clé des sciences du langage*, 2016, pp. 179-200.

———, « L'éthos en poésie contemporaine : le cas de James Sacré et d'Antoine Emaz », *Babel*, n° 34, 2016, pp. 257-281.

Murat, Michel, « Rimbaud et le vers libre. Remarque sur l'invention d'une forme », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Mars-avril 2000, n° 2, pp. 255-276.

Nasch, Suzanne, « La présence de Jean Tortel », *Études françaises*, "Le corps des mots. Lectures de Jean Tortel", Volume 40, n° 3, 2004, pp. 43-54.

Nesmes, Axel, « *The Temple* de George Herbert », in Ortemann, Marie-Jeanne (dir.), *Écritures différées*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2002, pp. 89-101.

Neveu, Franck, « Présentation : Détachement, adjonction, discontinuité, incidence... », *Cahiers de praxématique*, n° 40, 2003. Disponible à l'adresse suivante : <http://praxematique.revues.org/455>

Noël, Léon, « La philosophie romantique », *Revue néo-scholastique de philosophie*, 29^e année, Deuxième série, n° 16, 1927, pp. 377-392.

Nølke, Henning, « Types d'êtres discursifs dans la ScaPoLine », *Langue française*, Volume 164, n° 4, 2009, pp. 81-96. Disponible à l'adresse suivante : <https://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2009-4-page-81.htm>

Pavlevski-Malingre, Joanna, « Introduction. La figure face au personnage », *Revue Ad hoc*, n° 4, « La Figure ». Disponible à l'adresse suivante : <https://adhoc.hypotheses.org/presentation-de-la-revue-ad-hoc>

Perrin, Laurent, « La notion de polyphonie en linguistique et dans le champ des sciences du langage », *Questions de communication* [En ligne], 2004/6. Disponible à l'adresse suivante : <http://questionsdecommunication.revues.org/4445>

———, « La voix et le point de vue comme formes polyphoniques externes », *Langue française*, 2009/4, n° 164, pp. 61-79.

Pinson, Jean-Claude, « Guillevic : Art poétique », *La nouvelle revue française*, mars 1990, n° 446, pp. 104-106.

———, « Intempestive », in *L'inquiétude de l'esprit ou Pourquoi la poésie en temps de crise ?* Textes réunis et présentés par Béatrice Bonneville-Humann et Yves Humann. Nantes : Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2014, pp. 33-43.

———, « Introduction : Structure de la poésie contemporaine », in Le Bigot, Claude (dir.), *Les polyphonies poétiques : formes et territoires de la poésie contemporaine en langues romanes*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003, pp. 25-45.

Ouellet, Pierre, « La métaphore perceptive. Eidétique et figurativité », in *Langages*, 34^{ème} année, n° 137, 2000, « Sémiotique du discours et tensions rhétoriques », pp. 16-28.

Parret, Herman, « Le sentiment de paysage », *Actes Sémiotiques* [En ligne], consulté le 29/05/2020, URL : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3418>

Pétillon, Sabine, « Les parenthèses comme « forme » graphique du rythme. Successivité et enchâssement : deux chorégraphies graphico-rythmiques de la phrase », *SEMEN*, "Rythme de la prose", n° 16, 2003. Disponible à l'adresse suivante : <https://journals.openedition.org/semen/2669>

———, « Parenthèse et tiret double : pour une polyphonie mouvante », *L'Information Grammaticale*, n°102, 2004, pp. 46-50.

Prak-Derrington, Emmanuelle, « Unités de sens, unités de son : les figures rythmiques de la répétition », in Monte, Michèle, Thonnerieux, Stéphanie, Wahl, Philippe (dir.), *Stylistique et méthode. Quels paliers de pertinence textuels ?* Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2018, pp. 207-221.

Prié, Yves, « Une poétique de la lumière », in Lançon, Daniel (dir.), Dohollau, Tanguy (dir.), Heather Dohollau, *l'évidence lumineuse. Colloque de Cerisy, 9-12 juin 2005.* Bédée : Éditions Folle avoine, pp. 150-160.

Prigent, Christian, 05 octobre 2015, « Deleuze / "Poésie" ». Consulté sur le site Sitaudis.fr : <https://www.sitaudis.fr/Incitations/deleuze-poesie.php>

Quillier, Patrick, « Pour une poétique de la vibration : acousmates, souffle, mélismes dans *Trois leçons de ténèbres* de José Ángel Valente et *Le Chant très obscur de la langue* de Jacques Rebotier », *Revue de littérature comparée*, 2003/4, n° 308, pp. 491-505.

———, « Eugénio De Andrade, entre lumière et silence » (préface), Andrade, Eugénio de, *Matière Solaire* suivi de *Le poids de l'ombre* et de *Blanc sur blanc*. Paris : Gallimard, Poésie/Gallimard, n° 395, 2004, pp. 7-20.

———, « Sur la polyglossie créatrice de Fernando Pessoa : ses poèmes français », *Babel*, 18, 2008, pp. 83-105.

———, « L'énergie de l'intranquillité », in Laye, Françoise (dir.), Lourenço, Eduardo (dir.), Quillier, Patrick (dir.), Zenith, Richard (dir.), *Pessoa l'intranquille*. Paris : Christian Bourgois, 2011, pp. 97-120.

———, « L'esprit coule de source. Entretien acousmatique avec Boris Gamaleya », *Phoenix*, n° 5, 23 janvier 2012, pp. 47-57.

———, « L'épreuve de silence, les preuves par silence », *Noesis*, n° 19, 2012, pp. 95-115.

Rabaté, Dominique, « *Interruptions du sujet lyrique* », in Watteyne, Nathalie (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*. Bordeaux : Nota Bene/Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, pp. 38-47.

Rastier, François, « L'isotopie sémantique, du mot au texte », *L'Information Grammaticale*, n° 27, 1985. pp. 33-36.

Rémi-Giraud, Sylvianne, « Temporalité et énonciation dans la phrase : la position initiale du circonstant », in Gilles Corminboeuf (dir.), *Du système linguistique aux actions langagières. Mélanges en l'honneur d'Alain Berrendonner*. Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, 2011, pp. 415-426.

Richard, Elisabeth ; Le Bot, Marie-Claude, « Pour une définition (très) stricte de la parenthèse à l'oral », in Corminboeuf G., Heyna F. et Avanzi M. (dir), *Les parenthèses en français, Verbum XXX*, 1, 2008, pp. 103-117.

Richard, Jean-Pierre, « Questions et réponses. Propos recueillis par Yvan Leclerc », *Littérature*, Volume 164, n° 4, 2011, pp. 93-103.

Rodriguez, Antonio, « "L'épisode émotionnel" en poésie lyrique », *Vox poetica*. Disponible à l'adresse suivante : <http://www.vox-poetica.org/t/pas/rodriguez2009.html>

Salazar-Ferrer, Olivier, « Albert Camus entre immédiateté et Histoire », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 94, 2017, pp. 175-187. Mis en ligne le 15 décembre 2017. Disponible à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/cdlm/8641>

Schulz, Patricia, « Le caractère relatif et ambigu du concept traditionnel de métaphore et la construction du sens lexical », *SEMEN*, n° 15, 2002, URL : <http://journals.openedition.org/semen/2420>

Seguin, Marc, « René Char, poète héraclitéen », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, octobre 1969, n° 3, pp. 327-341.

Serça, Isabelle, « Écrire le Temps », *Poétique*, 2012, n° 153, pp. 23-39.

Soraru, Isabelle, « Le difficile vœu de silence de Pascal Quignard », in Finck, Michèle (dir.) ; Ergal, Yves-Michel (dir.), *Écriture et silence au XX^e siècle*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2010, pp. 47-58.

Souyri, Pierre-François « Kamo no Chomei, *Notes de ma cabane de moine* », *Cipango* [En ligne], n° 18, 2011. Disponible à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/cipango/1605>

Stamelman, Richard, « Le poétique et l'expérience de la perte », in *Poétique du texte offert. Textes réunis par Jean-Michel Maulpoix*. Fontenay-aux-Roses : ENS éditions Fontenay-Saint-Cloud, 1996, pp.25-56.

Starobinski, Jean, « René Char et la définition du poème », *Liberté*, Volume 10, n° 4, 1968, pp. 13-28. Disponible à l'adresse suivante : <http://id.erudit.org/iderudit/60302ac>

Sunaba, Masumi, *Paul Valéry et les œuvres en prose : la quête d'un projet tenu secret jusqu'en 1917*, Littératures. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II ; Clermont Ferrand 2, 2012. Français. Consulté sur le site : HAL, Id: tel-00978585 <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00978585>.

Symington, Micéala, « L'unique et le multiple : le symbole, entre esthétique et métaphysique », *Revue de littérature comparée*, 2004/4, n° 312, pp. 401-421.

Szilagyi, Ildikó, « Le verset : entre le vers et le paragraphe », *Études littéraires*, Volume 39, n° 1, 2007, pp. 93-107.

Tabet, Emmanuelle, « *Notre vie est du vent tissé* », in Bayle, Corinne (dir.), Dayre, Éric (dir.), *Poète cherche modèle, XIX^e, XX^e et XXI^e siècles*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2017, pp. 63-75.

Van den Bergh, Carla, « Le poème en prose en versets », *Questions de style*, n° 4, 2007, pp. 97-113. Disponible à l'adresse suivante : <http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/dossier4/textes/7vandenbergh.pdf>

———, « Le rôle du verset lors de la transition du grand poème au petit poème en prose, dans les années 1830-1840 en France : pertes et profits », *Études littéraires*, Volume 39, n° 1, automne 2007, pp. 25-41.

Viart, Dominique, « Moments du sujet », *Littérature*, n° 110, 1998. pp. 49-60.

Wybrands, Francis, « Discontinuité », in Jarrety, Michel (dir.), *Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours*. Paris : Presses Universitaires de France, 2001, pp. 207-210.

Thèses, actes de colloque, journées d'étude

Andriot-Saillant (dir.), Caroline, Roger, Thierry (dir.), « *Les Gestes du poème* », Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2015. Disponible à l'adresse suivante : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?les-gestes-du-poeme.html>

Bonhomme, Marc, « *L'interaction entre figuralité et registres discursifs* », in *Figures du discours et contextualisation, Actes du colloque, Contextualisation et configuration discursive*, 2014. Disponible à l'adresse suivante : <http://revel.unice.fr/symposia/figuresetcontextualisation/index.html?id=1074>

Castanet, Pierre-Albert, « Pour une poétique musicale des profondeurs », in *Musique et littérature, entre Amazonie et Caraïbes. Autour d'Édouard Glissant*, Actes de la journée d'étude organisée à l'Université de Rouen en avril 2012, publiés par Nicolas Darbon, Publications numériques du CÉRÉDI, n° 9, 2014. 2014. Disponible à l'adresse suivante : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?pour-une-poetique-musicale-des.html>

Collot, Michel, « L'espace-corps », in H. Marchal et A. Simon (dir.), *Projections : des organes hors du corps (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006)*, pp. 9-16. Disponible à l'adresse suivante : www.epistemocritique.org, septembre 2008

Colomb-Guillaume, Chantal, « *Roger Munier : poésie de la présence et mystique de l'Absence* », Conférence prononcée à l'Université de Bucarest le 1er décembre 2007. Disponible à l'adresse suivante : <http://www.rogermunier.com/presence-absence.html>

Lacoste, Frédéric, *L'oiseau dans la poésie de Saint-John Perse, Kenneth White et Philippe Jaccottet : une pensée analogique au service du mystère*. Thèse sous la direction de Gérard Peylet. Université de Bordeaux III, Thèse soutenue en 2006. ANRT, 2006.

Marx, William, « Les deux poétiques de Valéry », *Fabula / Les colloques*, Paul Valéry et l'idée de littérature. Disponible à l'adresse suivante : <http://www.fabula.org/colloques/document1426.php>

Murat, Michel, « Poet's Poetry ». Intervention donnée dans le cadre de la *Journée d'étude sur le lyrisme : autour de Jonathan Culler*. Paris, École normale supérieure, vendredi 4 avril 2008. Captation consultable à l'adresse suivante, sur le site de l'E.N.S. Disponible à l'adresse suivante : <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=2018>

Quillier Patrick, « À l'écoute avec Frédéric Jacques Temples », in *Frédéric Jacques Temple, l'aventure de vivre*. Colloque CTEL à Saorge et Aiglun, 30 nov.-1er déc. 2007, sous la dir. de Béatrice Bonhomme, Laure Michel, Patrick Quillier et Cécile De Bary, Loxias 21. Disponible à l'adresse suivante : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html/index.html?id=2404>

Van den Bergh, Carla, *Le verset dans la poésie française des XIX^e et XX^e siècles : naissance et développement d'une forme*. Thèse de doctorat, Paris, Université Paris IV -Sorbonne, 2007, 732 pages.

Wahl, Philippe, « Contextualisation et configuration discursive. L'image de guerre : « Les obus miaulent » », in *Figures du discours et contextualisation, Actes du colloque, Contextualisation et configuration discursive*, 2014. Disponible à l'adresse suivante : <http://revel.unice.fr/symposia/figuresetcontextualisation/index.html?id=1074>

IV.2. Théorie philosophique, esthétique, musicologie

Ouvrages

Alloa, Emmanuel, *La résistance du sensible : Merleau-Ponty, critique de la transparence*. Paris : Éditions Kimé, 2008.

André, Philippe, *Nuages gris, le dernier pèlerinage de Franz Liszt*. Magnanville : Le Passeur Éditeur, Collection *Sursum corda*, 2014.

Bachelard, Gaston, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : José Corti, 1990.

———, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti, 1942.

———, *L'Intuition de l'instant*. Paris : Librairie générale française, Livre de poche, Bibliothèque essais, n° 4197, 1994.

———, *La Poétique de l'espace*. Troisième édition. Paris : Les Presses universitaires de France, Collection Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1961.

———, *La Poétique de la rêverie*. Quatrième édition. Paris : Presses Universitaires de France, Collection : Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1968.

- Badiou, Alain, *Court traité d'ontologie provisoire*. Paris : Éditions du Seuil, 1998.
- , *Que pense le poème ?* Caen : Nous, 2016.
- Barbaras, Renaud, *Le désir et la distance : introduction à une phénoménologie de la perception*. Paris : J. Vrin, 1999.
- , *Métaphysique du sentiment*. Paris : Cerf, Passages, 2016.
- , *Le Désir et le monde*. Paris : Hermann, 2016.
- Benjamin, Walter, *Écrits français*. Paris : Gallimard, collection « Bibliothèque des Idées », 1991.
- Calin, Rodolphe ; Sebbah, François-David, *Le Vocabulaire de Lévinas*. Paris : Ellipses, 2002.
- Delacroix, Eugène, *Journal*. Tome 3. Texte établi par P. Flat, R. Piot. Nivelles : Plon, 1893.
- Deleuze, Gilles ; Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux*. Paris : Minuit, 1980.
- , *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985.
- , *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France, 2011.
- , *Francis Bacon : logique de la sensation, I*. Paris, Éditions de la Différence, 1981.
- , *Logique du sens*. Paris : Éditions de Minuit, Collection Critique, 1969
- , *Proust et les signes. Huitième édition*. Paris : Presses Universitaires de France, 1993.
- , *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Les Éditions de Minuit, 1991.
- Delamarche, Claire, *Béla Bartók*. Préface de Vincent Warnier ; postface de Thierry Escaich. Paris : Librairie Arthème Fayard, 2012.
- Derrida, Jacques, *De la grammatologie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1967.
- , *La Dissémination*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- , *L'Écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil, Collection "Tel quel", 1967.
- Didi-Huberman, Georges, *Essayer Voir*. Paris : Les éditions de Minuit, 2014.
- , *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*. Paris : Les Éditions de Minuit, Série "Fable du lieu", 2013.
- , *Survivance des lucioles*. Paris : Les éditions de Minuit, collection Paradoxe, 2009.

Dupond, Pascal, *Le Vocabulaire de Merleau-Ponty*. Paris : Ellipses, 2000.

France-Lanord, Hadrien, *La Couleur et la parole. Les chemins de Paul Cézanne et de Martin Heidegger*. Paris : Gallimard, L'infini, 2018.

Favreau, Jean-François. *Vertige de l'écriture : Michel Foucault et la littérature (1954-1970)*. Lyon : E.N.S. Éditions, 2012.

Flécheux, Céline ; Frangne, Pierre-Henry ; Laroque, Didier, *Le sublime : poétique, esthétique, philosophie*. Ouvrage offert à Baldine Saint Giron. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2018.

Foucault, Michel, *La Pensée du dehors*. Fontfroide-le-Haut : Fata Morgana, 1986.

Gasquet, Joachim, *Cézanne*. Paris : Bernheim jeune, 1921.

Giacometti, Alberto, *Écrits*. Paris : Herman, 1997.

Heidegger, Martin, *Acheminement vers la parole*. Traduction Beaufret, J ; Brokmeier, W et Fédier, F. Paris : Gallimard, 1976.

———, *Être et temps*. Traduction nouvelle et intégrale du texte de la dixième édition par Emmanuel Martineau. Paris : J. Lechaux, É. Ledru : Authentica, 1985.

———, *Remarques sur art-sculpture-espace*. Trad. Didier Franck. Paris : Rivages poche, Petite Bibliothèque, 2009.

Humboldt, Wilhelm von, *Introduction à l'œuvre sur le kavi et autres essais*. Traduction et introduction de Pierre Caussat. Paris : Éditions du Seuil, 1974.

Klee, Paul, *Théorie de l'art moderne*. Édition et traduction par Pierre-Henri Gonthier. Genève : Gonthier, 1964.

———, *Journal*. Paris : Grasset et Fasquelle, 1959.

Levinas, Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*. Saint-Clément-la-Rivière : Fata Morgana, 1972.

———, *Humanisme de l'autre homme*, Paris : Librairie générale française, Le livre de poche, Biblio Essais n° 4058, 1987.

———, *Le Temps et l'autre*. Paris : Presses Universitaires de France, Collection « Quadrige », 2019.

———, *Paul Celan de l'être à l'autre*. Paris : Éditions Fata morgana, 2002,

Jullien, François, *Éloge de la fadeur. À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*. Paris : Librairie générale française, Livre de poche, 1993.

- , *Philosophie du vivre*. Paris : Gallimard, Bibliothèque des idées, 2011.
- , *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*. Paris : Gallimard, Bibliothèque des Idées, 2014.
- Lyotard, Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance, 1982-1985*. Paris : Galilée, 1986.
- Maritain, Jacques et Maïssa, *Œuvres complètes*. Volume X. Fribourg : Éditions universitaires ; Paris : Éditions Saint-Paul, 2000.
- Maldiney, Henri, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1975.
- , *Art et existence*. Paris : Klincksieck, 1985.
- , *L'Art, l'éclair de l'être*. Seyssel : Éd. comp'act, Collection Scalène, 1993.
- , *Ouvrir le rien, l'art Nu*. Paris : Les Belles lettres, Encre Marine, 2010.
- , *Regard, parole, espace*. Lausanne : Éditions l'Âge d'homme, Collection Amers, 1994.
- Mattéi, Jean-François, *Citations de Camus expliquées*. Paris : Eyrolles, 2013.
- Merleau-Ponty, Maurice, *La Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1945.
- , *L'Œil et l'esprit*. Paris : Gallimard, 1964.
- , *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, Tel, 1964.
- , *Signes*. Paris : Gallimard, NRF, 1960.
- Rosset, Clément, *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2004.
- Saint Girons, Baldine, *Fiat lux. Une philosophie du sublime*. Paris : Quai Voltaire, 1993.
- , *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Éditions Desjonquières, Collection "Littérature et idée", 2005
- Samoyault, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2010.
- Sauvanet, Pierre, *L'Insu. Une pensée en suspens*. Paris : Arléa, 2011.
- , *Le Rythme et la raison*. Tome 1 : *Rythmologiques*. Paris : Kimé, 2000.
- , *Le Rythme et la raison*. Tome 2 : *Rythmanalyses*. Paris : Kimé, 2000.

Schulte Nordholt, Anna Élisabeth, *Maurice Blanchot. L'écriture comme expérience du dehors*. Genève : Librairie Droz, 1995.

Solomos, Makis, « *Deux visions de la "vie intérieure du son" : Scelsi et Xenakis* », in *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, 2012. Disponible à l'adresse suivante : hal-00770101

Steiner, George. *Langage et silence*. Paris : Éditions 10-18, 1999.

Szendy, Peter, *À coups de points. La Ponctuation comme expérience*. Paris : Les Éditions de Minuit, Collection "Paradoxe", 2013.

Vallos, Fabien, *Le poétique est pervers*. Paris : Éditions Mix, 2007.

Walter, Benjamin, *Écrits français*. Paris : Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1991.

———, *Œuvres*. Tome III. Paris : Gallimard, Folio, 2000.

———, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle*. Traduction. J. Lacoste. Paris : Cerf, 1989.

———, *Petite histoire de la photographie*. Traduction de Lionel Duvoy. Paris : Éditions Allia, 2012.

Yahata, Keiichi, *La problématique de l'expression dans la philosophie de Maurice Merleau-Ponty*. Thèse de philosophie présentée à l'université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012. Disponible à l'adresse suivante : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00830298>

Zourabichchwili, François, *Le Vocabulaire de Deleuze*. Paris : Ellipses, Collection Vocabulaire de ..., 2003.

Articles, contributions, conférences

Alexander, Robert, « Phénoménologie de l'implexe valéryen », *Annales de Phénoménologie*, n° 12, 2013, pp. 59-73.

Alfandary, Isabelle, « Une modification du concept d'écriture », *Rue Descartes*, 2014/3, n° 82, pp. 14-17.

Barbaras, Renaud, « Phénoménologie et ontologie de la vie », *Rue Descartes*, Volume 35, n° 1, 2002, pp. 109-123.

———, ; Goy, Mathias, « Entretien avec Renaud Barbaras », *Le Philosophoire*, Volume 46, n° 2, 2016, pp. 135-165.

Breur, Roland, « Merleau-Ponty, un sujet désingularisé », *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, Tome 96, n° 2, 1998. pp. 232-253.

Castanet, Pierre-Albert (dir), *Giacinto Scelsi aujourd'hui*. Paris : Publication Cdmc, 2008.

Caliandro, Stefania. « Sentir la complexité, dire l'inconsistant », *Littérature*, Volume 163, n° 3, 2011, pp. 20-31. DOI : 10.3917/litt.163.0020. Disponible à l'adresse suivante : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2011-3-page-20.htm>.

Daniel, Charles, « Éthique et esthétique dans la pensée d'Emmanuel Levinas », *Noesis [En Ligne]*, 2000. Disponible à l'adresse suivante : <http://noesis.revues.org/12>

Delannoy, Sylvine, « Influence d'un modèle littéraire dans la musique de chambre de Schumann : le Märchen », *Trajectoires*, n° 1, 2007. Disponible à l'adresse suivante : <http://trajectoires.revues.org/189>

———, « Incidence du Märchen sur l'énonciation musicale des Märchenbilder opus 113 (1851) et des Märchenerzählungen opus 132 (1853) de Robert Schumann. », *Trajectoires*, n° 2, 2008. Disponible à l'adresse suivante : <http://trajectoires.revues.org/157>

Deleuze, Gilles, « *Cinéma cours 40 du 03/05/83 – I* ». Disponible à l'adresse suivante : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=242

Didi-Huberman, George, « Sous le regard des mots », in Karine Winkelvoss, *Rilke, la pensée des yeux*. Asnières : PIA, 2004, pp. 5-16.

Escoubas, Éliane, « *Pathique* » [en ligne], AIHM (Association Internationale Henri Maldiney), 2020. Disponible à l'adresse suivante : <http://www.henri-maldiney.org/notions-fondamentales#description>

Fédida, Pierre, « Le souffle indistinct de l'image », *Part de l'œil*, n° 9, 1993, pp. 29-52.

François-Xavier Féron, François-Xavier, « Les variations dans la vibration: vibratos, trémolos et trilles dans la Trilogie- Les trois stades de l'homme (1956-1965) pour violoncelle seul de Giacinto Scelsi », *Filigrane*, [Lille] : Université Lille Nord de France, 2012. Disponible à l'adresse suivante : <http://revues.mshparisnord.org/>

Hagelstein, Maud, « Maurice Blanchot : La genèse phénoménologique du concept de neutre ». Disponible à l'adresse suivante : <http://hdl.handle.net/2268/27683>

Kalinowski, Isabelle, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue germanique internationale* [En ligne], n° 8, 1997. Disponible à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/rgi/649> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rgi.649>

Mori, Kazuya, Ansart, Olivier, « Motoori Norinaga », *Ebisu*, n° 15, 1997, pp. 107-147. Disponible à l'adresse suivante : <https://doi.org/10.3406/ebisu.1997.969>

Kristensen, Stefan, « Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement », *Archives de Philosophie*, Tome 69, 2008, pp. 123-146.

Maldiney, Henri, « La poésie d'André du Bouchet ou la "*genesis spontanea*" ». Entretien avec Michael Jakob », *Archives de Philosophie*, 2011/3, Tome 74, pp. 457-468.

Manoury, Daiana, « Le Neutre blanchotien, reflets et réflexions à partir de L'Amitié », in Hoppenot, Éric (dir.), Milon, Alain (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie* Suivi de trois articles de Maurice Blanchot. Nanterre : Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2010, pp. 243-257.

Louis Marin, Louis, « Klee ou le retour à l'origine », in *Études sémiologiques. Écritures, Peintures*, Paris, Klincksieck, 1971, pp. 101-108.

Marx, William, « Paul Valéry, « le moins freudien des hommes » ? », in *Freud au Collège de France* [en ligne]. Paris : Collège de France, 2018 (généré le 17 juin 2020). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/cdf/5709>.

Mattéi, Jean-François, conférence en ligne : « Camus et Heidegger, les noces avec le monde », Colloque Albert Camus, E.N.S., 29 mars 2007. Disponible à l'adresse suivante : http://archives.diffusion.ens.fr/data/video-mp4/2007_03mattei.mp4

Mattiussi, Laurent, « Philosophie des marges littéraires : L'écriture du dehors », in *Philippe Forest, Michelle Szkilnik (dir.), Théorie des marges littéraires*. Nantes : Cécile Defaut, Collection Horizons Comparatistes, 2005, pp. 59-72.

Milon, Alain, « Le fragment ou la strangulation de l'écriture », in Milon, Alain (dir.), *Maurice Blanchot, entre roman et récit*. Nanterre : Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2014, pp. 275-288.

Moulenda, Joseph Igor, « Par-delà le sens, l'écriture et le texte. Jacques Derrida. Controverses », *Revue spécialisée de philosophie*, E.N.S, Libreville, Éditions Oudjat, 2016. Disponible à l'adresse suivante : hal-01504272

Schulte Nordholt, Anne-Lise, « Tentation esthétique et exigence éthique. Lévinas et l'œuvre littéraire », in *Études littéraires*, n° 31, 1999, pp. 69-85.

Pierre-Petit, A. « Fugue » (article), Encyclopédie Universalis [en ligne]. Consulté le 23 mai 2020, à l'adresse suivante : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/fugue/>

Poirier, Clara, « L'homme enraciné dans le temps : tenir son existence par le détail et l'instant », *Parcours anthropologiques*, "Décrire l'existence humaine", n° 12, 2017, pp. 76-92.

Richter, Silvia, « Langage, son et voix dans les *Carnets de captivité d'Emmanuel Levinas* », *Trajectoires*, n° 8, 2014. Disponible à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/trajectoires/1459>

Rougerie, Florence, « Formes du végétal dans l'œuvre littéraire, théorique, picturale de Paul Klee : motif ou modèle ? », in *Le Modèle végétal dans l'imaginaire contemporain* [en ligne].

Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2014. Disponible à l'adresse suivante : <http://books.openedition.org/pus/3327>. ISBN : 9791034404919. DOI : 10.4000/books.pus.3327

Ryan, Paul, « "État en acte" ». L'esthétique poïétique dans l'art visuel chez Valéry », *Studi Francesi* [En ligne], 160 (LIV | I) | 2010. Mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 22 septembre 2018. Disponible à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7104>

Salmon, Maria, « La trace dans le visage de l'autre », *Sens-Dessous*, Volume 10, n° 1, 2012, pp. 102-111.

Sauvanet, Pierre, « Retour sur quelques malentendus en matière de théorie du rythme », *Rhuthmos*, 7 novembre 2011 [en ligne]. Disponible à l'adresse suivante : <http://rhuthmos.eu/spip.php?article447>

Simmel, Georg, « Philosophie du paysage », in *La Tragédie de la culture et autres essais*. Traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel. Précédé d'un essai de Vladimir Jankélévitch. Paris : Rivages, Petite bibliothèque, 1993.

Solère, Jean-Luc, « Silence et philosophie », *Revue Philosophique de Louvain. Quatrième Série*, Tome 103, 2005, pp. 613–637.

Thérien, Claude, « Valéry et le statut « poïétique » des sollicitations formelles de la sensibilité », *Les Études philosophiques*, n° 62, mars 2002, pp. 353-369.

INDEX DES NOTIONS

L'index présente un certain nombre de notions transversales. À nos yeux, la labilité n'est pas une simple notion, elle est le principe articulatoire du travail de la poésie de Pierre Chappuis, c'est pourquoi elle ne figure pas parmi les termes retenus. Les termes de paysage, de lieu, de sensation, de lyrisme, de concurrence vers/prose, de royaume et d'exil ont été éludés pour d'autres raisons : d'une part leurs occurrences sont extrêmement nombreuses et d'autre part, ils font l'objet de questionnements qui correspondent à des parties ou à des chapitres dédiés.

A

Abîme, 17, 18, 34, 36, 57, 90, 121-122, 151, 161, 199, 201, 215, 237, 266, 296, 324, 331-333, 335, 359, 386, 439, 512, 614, 649, 672, 674, 676, 713, 740, 771, 894, 912-913, 951

Acousmatique, 33, 36, 41, 58, 63, 77, 102-103, 105, 120, 123-126, 133, 140, 152, 163, 174-175, 192, 241-242, 299, 312, 350, 360, 425, 445, 453, 455-459, 513, 531, 553, 607, 608, 612, 812, 848, 927

affectif, 74, 102, 163, 164, 166, 273, 308, 311-313, 320, 324, 665, 677, 693, 791, 972

Allègement, 16, 18-19, 42, 44, 51, 67, 83, 102, 116-117, 142, 160, 201, 214, 218, 226, 240, 243, 249, 250, 254, 257, 268, 272, 312, 326, 328, 335-336, 348, 382, 396, 442, 460, 490, 492, 510, 525, 546, 561, 589, 590, 592-594, 599, 613, 616, 627, 641-642, 650, 655, 667, 695, 714, 717-718, 720-721, 724, 729, 734, 740, 751, 753, 763, 765, 770, 776, 778, 780, 802, 818, 819, 822-823, 826, 828, 830, 834, 838-840, 844, 848, 850, 864, 870, 873, 885, 935, 940, 948, 968, 997, 1000, 1005, 1010-1011

Allure : changement d'allure, 160, 166, 261, 484, 571

Allure du poème, 28, 395, 476, 527, 556

Allure graphique, 279, 470, 477, 490, 516, 522, 532, 534, 537-538, 549, 554, 564, 579, 582, 584-585, 1015

Allure par enjambée, 471-472, 1015, 1021-1022

Allure phrastique, 403-404, 414, 418

Allure textuelle, 396, 421, 466, 467, 486, 492, 522, 524-531, 533, 551, 554-555, 566, 568, 572, 576, 581, 582, 584, 899, 949, 996, 1007, 1016

Aura, 39, 41, 70-86, 88, 90, 93-94, 96, 101, 104, 115-116, 126, 128, 134, 139-141, 146, 152, 174, 177, 179, 214, 232, 261, 272-273, 287, 293, 304, 317, 322, 326, 329, 337, 349, 353, 423, 439, 485, 504, 513, 523, 528, 561, 610, 660, 696, 721, 730, 745, 760, 768, 778, 785, 794, 799, 807-808, 856, 871, 883, 889, 904, 924, 926, 951, 963, 965, 981, 1001, 1005, 1012

Autonymique : modalité autonymique, 368, 371-372, 375

C

Caresse, 78, 81, 141, 702, 807-810, 813-815, 854, 1011

Chiasmaticque, 30, 34, 37, 85, 133, 134, 136, 139-140, 148, 152-153, 156, 162, 166, 178, 265, 273, 329, 361, 459, 482-483, 488, 545, 554, 562, 652, 658, 781, 784, 798, 817, 984, 1010, 1012

Couture textuelle, 114, 251-252, 420, 540-541, 545, 552-553, 572

D

Déségotisation, 308-310, 312, 336, 664, 763, 1017

Diastole, diastolique, 48-49, 51, 65, 82, 95, 110, 132, 157, 181, 204, 232, 234, 264, 311, 528

Diffraction affective, 286, 308, 311, 313, 314, 320, 336, 485, 669, 675, 805, 831, 1007, 1017

Diptyque, 78, 194, 196, 197, 199, 222, 235, 247, 253, 259, 260, 262-264, 266, 269, 270, 292, 294, 806, 810

Discontinuation, 201, 228, 235, 251, 254, 257, 261, 274, 278, 280-282, 341, 380, 391, 395, 396, 398, 400, 458, 462, 464-465, 467, 479, 501-503, 505, 511, 513, 515, 516, 524, 528, 535, 539, 541, 545, 548, 551, 554-555, 574, 578-579, 585, 727, 854, 876, 916, 934, 953, 1022

Discontinuité, 20, 28, 40, 112, 114, 197, 205-206, 209, 210, 244, 255, 265, 277, 340, 364-365, 367, 375, 390, 393, 419, 424, 436, 471, 472, 513, 541, 569, 623, 631, 715, 729, 735, 764, 852, 905, 949

Dynamique centrifuge, 505, 531

E

é-motion, 34, 37, 39, 41, 93, 102, 103, 110, 115, 122, 133, 134, 139, 158, 177-179, 181, 207, 273-275, 312, 318, 426, 848

émotion, 21-22, 32-34, 85, 96, 102, 110, 126, 134-135, 142, 156, 158, 163, 182, 244, 265, 272, 273, 285, 287, 306, 308-309, 343, 355, 357, 425, 435, 441, 469, 477, 538, 596, 619, 622, 647, 660, 663, 665, 668, 672, 678, 692, 710, 763, 780, 784, 792, 837, 844, 853, 854, 855, 857, 872, 875, 886, 892-893, 898, 902, 906, 910, 914, 919, 920, 935, 941, 944, 954, 955, 957, 963, 968, 970, 988, 996, 1007, 1012, 1017, 1019, 1021

Enjambée, 26, 115, 145, 156, 171, 233-234, 250, 254, 261, 291, 294, 395, 410, 419, 444, 466, 471-473, 477, 489, 491, 493-494, 496-497, 498, 500-515, 518, 524, 528-529, 532-546, 548, 550-555, 564, 572, 574, 577-

579, 584, 585-586, 669, 671, 711, 715, 751, 868, 1015, 1021

Être, Style d'être, Style d'existence, Manière d'être, 172, 590-591, 616, 699, 723, 765, 769, 774, 781, 784, 789, 808, 817, 836, 851, 874, 973, 990, 1000

Extase, 88, 309, 319, 320, 322, 371, 456, 636, 662, 667, 670-671, 674-676, 680, 719, 730, 804, 816, 826, 965

Extatique, 18, 99, 149, 247, 319, 344, 402, 452, 600, 634-635, 637, 652, 661, 663, 667, 668, 669, 671, 674, 675, 676, 679, 680, 683, 737, 776, 812, 813, 836, 840, 860, 1005

F

Fadeur, 45, 86, 725, 768, 787-788, 790-798, 800, 802-803, 812, 815, 818, 851, 870, 1011

Figure acousmatique, 320, 437, 453-454, 456, 459, 460, 672

Figure d'ajout, 355, 508, 543

G

Geste, 23, 49, 59, 62, 106, 139, 143, 144, 151, 227, 250, 253, 255, 259-260, 267, 288-290, 292, 305, 319-322, 324, 328, 335, 365, 374, 443, 447, 479, 484, 530, 564, 591, 609, 616-617, 651, 657, 731, 780, 796, 816, 862, 900, 907, 912, 913, 925, 935, 1021

Glisser le monde, 137, 286, 649, 808, 870, 1017

H

Hinterland, 33, 64, 148, 162, 164, 168, 171, 173, 176, 273, 770, 782

I

Imagement, 422, 425, 427, 428, 439, 442, 445-446, 451-453, 458, 462, 587, 1014, 1022

Immanence, 83, 178, 787, 821, 827, 834, 838, 840, 844

Insu (l'), 24, 28, 136, 184, 285, 596, 597, 598, 601, 602, 603, 604, 626, 633, 638, 642, 653, 664, 677, 690, 691, 692, 706, 718, 740, 825, 838, 844, 855, 856, 886, 904, 972, 977, 986, 987, 1022

L

Lyrisme de la réalité, 16, 62, 150, 182, 286, 303, 314, 318, 351, 567, 579, 722, 781, 837, 866, 867, 922

M

Manque (le), 22, 26, 34-35, 37, 39, 47, 52, 53, 57, 58, 59, 60, 62, 64, 87, 93, 98, 129, 156, 157, 164, 171, 177, 182, 226, 228, 284, 322, 371, 432, 438, 440, 442, 536, 543, 593-595, 599, 607, 617, 619, 628, 629, 634, 637-638, 651, 663, 675, 683, 684, 690, 692, 694, 698, 703, 705, 730, 758, 792, 798, 821, 823, 831, 833, 843, 846, 847, 851, 854-857, 859, 875, 884-885, 958, 1008, 1018

Matière poétique, 570, 571, 600, 604, 666, 681, 682, 683, 685, 688, 690-695, 696, 717, 721, 945, 995

O

Ouverture, 25, 68, 82, 84-85, 97, 99-102, 116-118, 124, 128, 155, 163, 177, 179-180, 188, 220, 222-223, 239, 240, 258, 263, 285, 289, 299, 303, 312, 315, 366, 382, 403, 409-410, 414, 432, 444, 447-448, 455, 457, 464, 470, 471, 509, 521, 525, 528, 529, 530, 532, 537, 538, 543, 584, 591, 594, 597, 602, 614, 619, 629, 633 635, 639, 640, 643, 646-647, 649, 651, 652, 654, 657, 660-661, 665, 667, 673-674, 691, 692, 697-701, 708, 716, 720, 753, 755, 759, 784, 786, 789, 792-793, 800, 802, 822, 825, 830, 846, 850, 855, 863, 864, 867, 870, 877, 881, 892, 920, 924, 928, 930-931, 939, 966, 977, 1003, 1018-1019

P

Parenthèses, insertions parenthétiques, style parenthétique, 167, 174, 337, 341-344, 346, 350, 352-362, 371, 372, 408, 416, 448, 462, 500, 578, 587, 800, 835, 867, 889, 894, 954, 960, 977

Parole figurale, 274, 366, 436, 439, 447, 452, 455, 460, 461, 462, 718

Pathique, 37, 66, 68, 71, 103, 273, 297, 311, 312, 314, 316, 324, 465, 791, 802, 826, 1007

Paysage : poïétique du paysage, 28-30, 31, 34-35, 37, 40, 68, 82, 103, 127, 152

Phrasé, 391, 395, 402-403, 409, 414, 421, 464, 468, 504-505, 528, 537, 546, 548, 555, 608

Plan de figuralité, 278, 281-282, 369, 374, 398, 508

Plénitude, 18, 47, 54, 58, 78, 81, 108, 114, 208, 212, 309, 319, 331, 593, 608, 611, 619, 628, 632, 634, 636, 647, 650-651, 658, 663, 670, 674, 715, 729, 734, 754, 755, 780, 787, 788, 794, 799, 820, 823, 827, 828, 830, 831, 832, 833, 835, 840, 842-843, 845, 847, 851, 853, 861, 863-864, 866, 872, 874, 895, 951, 953, 990, 1000, 1005, 1008

Poétique, 21-22, 26, 138, 153, 187, 273, 528, 589, 590, 592-595, 598-599, 603-604, 608, 613, 614, 617, 619, 630, 634, 636, 638, 644, 666, 684, 692, 699, 702, 714, 720, 723, 768, 770, 779-780, 813, 818, 820, 823, 825, 828, 830, 834-846, 858, 860, 862, 863, 864, 869, 870, 871, 875-876, 917, 941, 953, 961, 968, 974, 981, 989, 990, 992-993, 1003-1005, 1018

Poiésis, 391, 422, 442, 591

Poiétique, 21, 22, 25-31, 34-35, 37, 40-41, 50, 68, 82, 99, 100, 103-104, 127, 136-137, 152, 168, 171, 177, 182, 195, 272-274, 277-278, 280, 282, 283, 284, 285, 288, 290, 293-294, 296, 302, 304-305, 341, 344, 346, 352, 362, 363, 365, 368, 374-375, 392, 397, 403, 406, 415, 420-421, 425-426, 428, 430, 432, 436, 438, 439, 440-446, 448, 450, 453, 457, 461, 462, 463, 467, 468, 469, 471, 473, 477, 484, 491, 494, 497, 498, 505, 508, 509, 511, 513, 515, 518, 519, 521-522, 524-525, 527, 530, 532-534, 536-537, 539, 542, 546, 548-549, 552, 554-566, 567, 568, 573, 575-576, 579, 584, 586, 587, 591, 596, 599, 603, 604, 622-623, 625-627, 642, 644, 720, 722-723, 725, 758, 762, 765, 766, 767, 768, 769, 773, 778-787, 790-791, 795-798, 803, 806, 815, 818-819, 845, 847, 855, 857, 859-860, 864, 871, 876, 888, 904-905, 913, 915, 924, 928, 932, 934, 945, 961, 962, 970, 1003, 1005, 1010-1011, 1014-1015, 1020-1023

Poïétique de la sensation, 374, 599, 723, 725, 765, 767, 779, 783, 787, 790, 819, 1011
Protention, effet protentionnel, 185, 238, 391, 404-405, 407, 413, 417, 464, 498

R

Rebond, 64, 149, 160, 162, 196, 197, 254, 261, 294, 304, 356, 415, 420, 442, 444, 451, 482, 504, 506, 508, 509, 512, 513, 515, 541, 543, 554-555, 572, 584, 689, 707, 958, 963, 1015
Référence : mise en relation référentielle, 283, 286, 297, 299, 300, 301, 303, 305, 307, 406, 428, 486, 684, 896, 1013
Réjouissance, 76, 131, 314, 320, 369, 476, 525, 563, 595, 599, 674, 675, 702, 718, 720, 722, 724, 734, 743, 753, 765, 769, 792, 800-801, 803, 805-807, 809, 810, 812, 815, 816, 818, 819, 821, 826, 828, 831-832, 836, 840, 843, 853, 854, 857, 860, 870-871, 889, 893, 914, 915, 923, 953, 963, 965, 967, 1000, 1002-1003, 1006, 1007, 1010, 1011, 1017
Répercussion, 25, 54, 58, 77, 88, 95, 152, 157, 167, 178, 223, 510, 718, 746, 754, 761, 848, 856, 870, 871, 884, 886, 915, 964, 1018, 1019
Résonance, 14, 17, 23, 27, 37, 41, 58, 81, 87, 123, 125, 126, 127, 154, 163, 169, 171, 175, 178, 183, 187-188, 192, 194, 197, 205, 213, 214, 230, 235, 238, 240-241, 259, 263, 264, 268, 270, 288, 294, 299, 315, 336, 344, 351, 358, 360, 375, 376, 383, 410, 424, 428, 434, 438, 453, 455, 457, 476, 480, 488, 530, 562, 597, 607, 610, 613, 631-632, 642, 644, 684, 687-688, 693, 695, 705, 717, 722, 727, 736, 796, 797, 815, 824, 827, 845, 847, 857, 876, 878, 881, 884, 887, 893, 898, 908, 910, 913, 915, 924, 925, 927, 928, 930, 932, 936, 938, 944, 946, 953, 954, 984, 993, 998-999, 1019
Rétention, 391, 404, 405, 498, 696
Reverdie, 52, 248, 253, 329, 777
Réversibilité, 43, 73, 90, 92, 263, 317, 396, 628, 632, 651, 670, 675, 708, 714, 717, 719, 721-722, 724-725, 727, 729, 735, 746, 748-749, 803, 827, 830, 840, 844, 859, 861, 863, 1008, 1011
Ricochet, 151, 266, 267, 369, 422, 432, 450, 452, 481, 493, 499, 504, 505, 506, 507, 509, 510, 514, 536, 537, 554-555, 565, 581, 584, 587, 626, 677, 751, 761, 791, 848, 919, 966, 1015

S

Sacré (le), 724, 824, 825, 834, 836, 837, 838, 872
Saveur, 118, 252, 593, 685, 688, 696, 725, 768, 771, 782, 787-799, 802-804, 813, 818, 821, 837, 869, 870, 874, 983, 993, 1011
Savouration, 260, 599, 720, 722, 725, 765, 768, 787, 788, 789, 790, 793-794, 796, 798-799, 800-804, 807, 815, 818, 819, 828, 830, 845, 880, 943, 963, 971, 983, 984, 1007, 1016, 1017
Sentiment du monde, 22, 26, 80, 602, 621, 635, 640, 647, 648, 651, 661, 663, 665, 667, 670-671, 677, 709, 720, 733, 780, 802, 820, 834, 866, 912, 993, 1001, 1005, 1011, 1018
Sentir (le), 153, 166, 176, 325, 370, 783, 784, 788, 858, 859, 866, 869, 870, 1018
Sérénité, 16, 18, 243, 593, 599, 819, 824, 926

Soudure textuelle, point de soudure, 375, 396, 517, 521, 523, 525, 526, 543, 548, 579
Spirituel (le), 16, 660, 702, 748, 758, 787, 822, 830, 834, 838, 840
Stimmung, 33, 163, 164, 273, 308, 792, 803
Stratification, 93, 97, 270, 282, 337, 345, 354, 355, 357, 361, 363, 364, 367, 369, 370, 372, 396, 400, 404, 407, 439, 446-449, 451, 452, 454, 462, 549, 550-551, 554, 720, 737-738, 741, 743, 765, 767, 786, 797, 803, 870, 962
Structure d'horizon, 26, 33, 39, 45, 89, 103, 110, 153, 168, 172, 236, 287, 422, 568, 648, 662, 698, 700, 713, 770
Subjectivation, 310, 311, 464, 496, 506, 516, 525, 533, 587, 665, 710
Subtilisation, 22, 25, 41, 116, 118, 120, 121, 243, 253, 683, 803
Suite musicale, 184, 233, 245-247, 250, 256, 259, 262, 265, 266, 271
Surimpression, 172, 174, 191, 193, 221, 268, 269, 270, 292, 298, 344, 536, 727, 753-754, 756, 757, 777, 793, 806, 810, 842, 859, 916, 918, 1013
Suspens, 20, 25, 46, 55, 67, 95, 116, 118, 127, 131, 140, 144, 145, 158, 166, 195, 228, 232, 259, 260, 261, 267, 272, 277, 287, 296, 340, 357, 366, 378, 385, 388, 389, 391, 402, 404-406, 408-409, 411-412, 415, 428, 446, 464, 482, 483, 484, 485, 487, 494, 496, 502, 513, 521, 532, 538, 570-571, 585, 631, 634, 639, 646, 652, 654, 683, 729, 731-732, 772, 790, 803, 807, 823, 840, 841, 843, 845, 849, 863, 871, 891, 919, 926, 966, 1008
Suture textuelle, Point de suture, 490, 521, 529, 533, 552, 572, 574, 582, 746, 751
Systole, systolique, 49, 82, 110, 132, 181, 190, 204, 234, 264, 311

T

Tension de durée, 384, 385, 389, 669, 728
Trame, 36, 40, 43, 46, 61, 67, 73, 74, 79, 81, 83, 88, 90, 94-96, 100-115, 122, 139-140, 144, 162, 168-169, 170, 174, 176, 192, 193, 215, 244, 261, 273, 277, 280, 288, 308, 312, 337, 343, 351, 361, 396, 414, 426, 429, 446, 453, 454, 461, 474, 485, 500, 502-503, 529, 531, 532, 543, 545, 564, 645, 731, 736, 747, 752, 765, 769, 823, 847, 906, 1000, 1006, 1012
Travail poétique, 21, 25, 26, 31, 98, 119, 124, 194, 448, 595, 596, 620-621, 624, 637, 654, 684, 686, 690, 691, 703, 714, 718, 747, 756, 781, 829, 833, 857, 870-871, 932, 977, 1013
Travail vivant de la poésie, du poème, 595-599, 604, 605, 617, 618, 620, 626, 627, 634, 639, 642, 680, 684, 696, 697, 713, 717, 878, 915, 1003-1004, 1020, 1022
Triptyque, 266, 267

V

Variation, 48, 194, 210, 217, 228, 263, 264, 271, 272, 292, 419, 574, 635, 779, 793, 909, 919, 1016
Verset, 470-471, 473-474, 494, 512, 516, 521, 524-525, 528, 529, 532-533, 535, 537, 538, 543, 548, 551, 555, 571, 574, 579, 586, 1016
Versura, 472, 495, 496, 498, 501, 506, 535, 538, 554

Vibratoire, 37, 63, 70, 82, 84, 88, 96, 99, 102, 124, 126-127, 138, 170, 176, 183, 185, 203-204, 209, 222-233, 237, 238, 241, 243-245, 247, 249, 259-260, 263, 265, 331, 369, 375, 376, 380, 390, 428, 447, 450, 453, 455, 456, 457, 463, 482, 485, 492, 539, 571, 586, 727, 753,

775, 783, 785-786, 792-793, 803, 809, 846, 848-849, 853, 854, 857, 860, 864, 871, 889, 895, 904, 919-920, 927, 929, 963, 965, 1013
Volupté, 146, 147, 769, 808, 809, 810, 815, 870, 1007