

Entre cime et abîme, large et rivage :

Face à ce qui s'apparente rapidement à un tournoiement incessant de l'être, là où les routes empruntées semblent, sans cesse, situer nos décisions entre **défis et débits**¹, les lyriques d'aujourd'hui parviennent-ils à retrouver, par-delà le sentiment d'être **démunis**², les conditions pour que, quoi qu'ils en aient, nos **désirs contraires réunis** puissent, même de façon précaire, proposer une manière de mise en musique du monde? Pour éviter que l'homme ne soit tendu, voire comme écartelé, entre l'**élan** vers un surcroît d'être, une sublimation du moi et un **écroulement** possible dans sa confrontation avec l'étreinte rugueuse du réel (et la formulation, ici, oscille entre **génitif objectif et subjectif**) ? Les auteurs étudiés, qu'il oriente leurs pensées vers une certaine **transcendance** ou vers l'**immanence**, ne sont-ils pas à la recherche, entre **confort et inconfort**, d'une conciliation des contraires? Plus encore, sur fond de **vide primordial**, ne tentent-ils pas de réinscrire leur démarche dans une perspective de dépassement des paradoxes ? De quête d'une **résultante** apte à permettre le passage d'un stade duel, dans les trois sens du terme, à une rythmique à la fois fondée sur la notion de **cycle** et prise dans un **tempo ternaire**, celui évoqué par JR ou, à sa manière, par FC? C'est à étudier de tels aspects que nous nous attacherons dans ce travail qui fait, plus particulièrement, fond sur l'étude de quatre des auteurs du corpus : FC, LR, JR et JMM.

La jonction de pôles opposés de la réalité prend corps, chez François Cheng, dans une formulation très resserrée qui s'appuie sur d'importantes proximités phoniques, des oppositions sémantiques maximales, (de fréquentes ellipses) ainsi que des renversements de structure syntaxique qui accentuent/multiplient les effets de miroir interne au texte. L'expression la plus nette d'une telle conjonction/disjonction s'exprime en fin du recueil *Qui dira notre nuit*, dans un contraste qui repose sur la verticalité et englobe en un espace minimum - encore que « rempli » par des blancs sur la moitié du vers – hauteur et profondeur extrêmes :

« Abîme est cime
et cime abîme »³

¹ V. Guy Goffette « C'est la route que l'on n'a pas prise qui essaime le plus » *VP*.

² Titre d'un recueil récent.

³ p. 269.

Qu'existe comme une connivence secrète entre le **faîte** et la **défaite**⁴, c'est bien le signe que les mots eux-mêmes possèdent cette aptitude à rendre compte de, à rêver, pourrait-on presque dire, ces proximités au cœur même des antinomies. L'ensemble du recueil est, à cet égard, significatif de cette parenté saisissante entre le fond de la nuit et une renaissance potentielle de la clarté. On peut lire la suite des poèmes comme une forme d'acceptation progressive de l'épreuve de la douleur, donc d'accès, chaque fois plus assuré, à « **l'éclo[sion] des fleurs du jour** »⁵. Le poème d'ouverture indique combien se révèle nécessaire **l'apprentissage du nocturne** pour accéder au point précis où devient effectif le retournement du négatif en positif, se dévoile l'équivalence entre ce qui est soluble et nourrissant (le sel) et ce qui est solidifié et pétrifiant (le gel) :

« Apprends-nous nuit
 A toucher ton fond
 A gagner
 le non-lieu
 Où sel et gel
 échangent leurs songes
 où source et vent
 Refont un »⁶

Une unité potentielle existe entre domaines contraires, là où la notion de lieu s'efface, où celle d'un **rêve de la matière** elle-même⁷ vient créer les conditions d'une correspondance, par-delà les/ grâce aux parentés phoniques fortes, d'un élément (le sel) avec un état (le gel). Le point de départ de tout un pan de la poésie de François Cheng se situe précisément dans cette quête, et son aboutissement espéré, de retrouvailles fertiles entre ce qui est **éclosion** (la source) et ce qui est **dispersion** (le vent). Un itinéraire se dessine qui nous mène vers ce qui gît au plus profond⁸ et qui constitue comme l'endroit même d'où peut surgir la part la plus pure, pour ainsi dire « à cru », de nos désirs, de nos réalisations:

« Au creux de l'aveugle abandon
 Conduis-nous//
 Vers où jaillit un jour
 l'irrépressible désir
 Creuset originel où tout se rejoint... »⁹

⁴ Et le vers fameux de *Cinna* : « Parvenu sur le faîte, il aspire à descendre » ne peut que revenir à la mémoire, la régularité de l'alexandrin étant, ici, relayée par un double vers de quatre pieds séparé par deux blancs de « mesure » sensiblement identique.

⁵ Id. p.268.

⁶ *Qui dira notre nuit*, p.219.

⁷ Et on rejoint, là, la filiation de Lucrèce et Diderot.

⁸ On songe à l'image du puits artésien chez Marcel Proust.

⁹ *Double chant*, p.34.

Si le creuset est ce lieu où se mêlent, se fondent, de façon impérieuse, des éléments fondamentalement disparates, il est aussi, nous dit le Littré, un « **moyen d'épuration** », ce passage comme obligé par certaines épreuves qui permette de découvrir la liaison étroite entre deux moments-sentiments contraires, renforcée, ailleurs, par la paronomase/opposition qui repose sur une seule lettre non identique :

« Douleur et douceur se tiennent l'un par l'autre »¹⁰

C'est directement dans son histoire personnelle que François Cheng a perçu/vécu cette fracture, cette forme de « **schize** » intime, extrême entre ce qui est gouffre et ce qui demeure, tout de même, souffle, qui possède, malgré tout sa **musique** :

« Lui, l'exilé, déchiré par la mémoire, déchiré par le langage, il a appris à ses dépens que les limites extrêmes ne se trouvaient pas aux confins, mais au dedans de soi. »¹¹

(D'où cette nécessité, pour le poète, d'accepter la part irréductible de chute afin de mieux devenir une sorte de limon, de socle originaire où chacun, et tout particulièrement les sans repos, puisse se retrouver :

« Laisse chuter en silence
Les plumes aux rayures ardentes/...
Consens enfin à être
l'argile sans fond
Pour tous ceux qui ignorent tout
du repos »¹²)

Se retrouve, dans des tonalités parfois aussi sombres, chez Lionel Ray, des poèmes qui découvrent dans la nuit ce mouvement de ruine de toutes choses :

« la nuit
S'effondre, effaçant tout,
Elle mange les visages, les noms, les heures.//

Tu es ce navire parti d'un port que nul
N'a jamais connu, dans la dissipation du temps
Et la chute intime des choses. »¹³

Mouvement initié en un lieu inconnu, ce qui, toutefois, ne nuit en rien, au contraire même, à la venue de la lumière, à sa propagation dans l'impulsion donnée grâce au passage par ce qui n'appartient qu'au seul domaine de l'air :

« Dans le silence d'où tu viens,
dans l'intervalle, dans
le rien nocturne

¹⁰ *Cantos toscans*, p. 154.

¹¹ In. *Qu'est-ce que la poésie ?* p.242.

¹² *Qui dira notre nuit*, p. 258.

¹³ *Comme un château défait*, p. 48. Cf. aussi « la nuit/ Tombe interminablement » id. p.121.

Passait un souffle, et comme
au faite de l'orage,

Cette respiration du cri,
l'incertitude du seuil,
dans l'eau noire, la jeune lumière. »¹⁴

« Intervalle », « Rien nocturne », « incertitude du seuil », autant de lieux **insitués, liés au silence et au vide**, où peut s'opérer cette « **advenue** » d'un jour jeune, comme susceptible de trouver comment parvenir au-delà de toute noirceur. Certes, l'impression dominante peut sembler être celle d'une prolifération des épreuves menant l'être humain à proximité d'un sentiment de désagrégation intérieure. Reste que, sans que cela soit en rien très précis, se perçoit un lieu qui constitue comme un **répit** possible:

« disloqués parfois par tant de mécomptes//

On ne sait quoi d'inconcevable
apparaissait au port
dans l'éloignement. »¹⁵

Plus précisément, le point qui relève doublement du domaine de l'**impensable**¹⁶, appartient, de façon paradoxale, tout autant au proche, au protecteur (le port¹⁷) qu'à l'horizon, au sentiment de distance. Par ailleurs, les terres où évolue le plus souvent le poète lyrique d'aujourd'hui ce sont cet « en bas », ce « au plus bas », dans la solitude d'une retraite, condition requise pour toute maturation et du moi et du poème. C'est, en effet, au plus près de ses racines que l'être se construit, s'épanouit « dans son sang » :

« prendre forme, feuillage
dans le sang, et racine en soi,
au plus bas,
dans le retrait et le mûrissement. »¹⁸

Si les termes de **tout en bas** et d'**abîme** reviennent avec insistance dans les textes de Lionel Ray¹⁹, couplés avec les notions de silence et de rien, c'est bien qu'il fonde cet habitat immatériel, premier et du souffle et de la clarté :

« Pose-toi, lumière d'abîme, ici,
sur la bouche des mots, dévorante,

¹⁴ Id. p. 24.

¹⁵ Id. p.135.

¹⁶ « On ne sait quoi » et « inconcevable ».

¹⁷ Lequel fait, en quelque sorte, écho au port d'embarquement p.48.

¹⁸ Id.

¹⁹ *Comme un château défait* : « lumière d'abîme », p.38, « chaque chose/ ...s'abîme », p.47, « Que peuvent-ils les mots sur tant d'abîmes ? », p.110, « tu t'es penché sur l'abîme », p.120, *Syllabes de sable* : « rien n'existe sinon/ L'abîme du rien », p.275.

Là où ça respire ! où tout commence !
avec le cri initial, avec le duvet
impalpable d'un ciel »²⁰

Devient possible à partir de cet enracinement au plus profond de l'origine, cet horizon intérieur, antérieur, d'atteindre au firmament de ce qui ressemble à une sorte de **ciel en creux** parsemé de signaux dorés dans l'espace sidéral :

« Atteindre, fût-ce d'en bas,
les points d'or de la voûte, atteindre
l'intarissable silence qui te construit. »²¹

Cette **voûte inversée**²² constitue bien ce lieu où les noms et leur antique pouvoir de fulgurance vont venir s'abîmer²³. La poésie y brille de ces feux comme emportés dans leur disparition. Elle se place sous le sceau de son possible silence, de la nostalgie de sa splendeur d'antan, d'un brillant destin mis en échec à raison de la trop grande hardiesse de son entreprise :

« Peu à peu les noms
s'effacent
après avoir tant fulguré.

Dans la nuit
étoiles et chimères tombent. »²⁴

D'où cette nécessité foncière de se détourner, autant que possible, de tout ce qui tiendrait d'un quelconque **ravissement** selon une esthétique qui fait suite aux amers constats de Rimbaud à la fin d'*Une saison en enfer*²⁵ :

« Tu avais renoncé aux enchantements,
cette langue tout en départs et en retours. »²⁶

L'écriture demeure, sans doute, inscrite dans cette alternance, ce va-et-vient entre avancées et reculées. Dominent, toutefois, des impressions d'**effondrement**, d'**épuiement**, d'**extinction** dont nombre d'exemples pourraient être cités :

« Noms : ils cheminent sur les décombres, //

Le temps lui aussi s'effondre, //

²⁰ *Comme un château défait*, p.38.

²¹ Id. p.37

²² Et l'on pense aussi au texte de Jean-Michel Maulpoix « J'appelle azur/ le ciel d'en bas, le ciel du fond du puits. Dans l'encre... ».

²³ Dans les différents sens du terme, et l'on se souvient des analyses de poèmes de Celan par Philippe Lacoue-Labarthe dans *La poésie comme expérience*.

²⁴ Id. p.107.

²⁵ Dans l'après de « J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames... Oui, l'heure nouvelle est, au moins très sévère. ».

²⁶ Id. p.119.

Les mots avec toi se dissipent
emportant les images
s'évanouissant on ne sait où. »²⁷

Le plus souvent **hantée par son propre effacement**, la poésie contemporaine s'élabore sur fond de démantèlement de ses anciennes croyances, de son assurance hautaine. Les premiers recueils de Jacques Réda témoignaient déjà de ce motif majeur de la désillusion, du morcellement, de l'émiettement des choses et du sujet. Dès *Amen*, l'être – ici évoqué de façon distanciée grâce à la deuxième personne du pluriel – se trouvait pris dans un mouvement d'expulsion du centre, de disparition :

« Et vous êtes poussés vers la périphérie//
Vous n'existez plus qu'à l'état de débris ou de fumée.//
Avant de disparaître,
Vous vous retournez pour sourire à votre femme attardée,
Mais elle est prise aussi dans un remous de solitude »²⁸

S'additionnent les notations qui assimilent l'être à sa dissolution, dans la suite directe de ce mouvement de retournement qui semble faire écho à celui d'Orphée avec Eurydice. Porter son regard en arrière vers ce que l'on aime, c'est, de fait, attirer le poème tout entier vers l'élégie, la « diction », qui ressemble fort à la prédiction (?), de sa désagrégation. C'est autour d'un sentiment similaire de dérégulation, de dissémination de toutes choses qu'est construit le poème « Dernier dimanche de l'été ». L'ensemble des éléments du paysage participe de cette impression d'enfermement dans un univers dominé par le délabrement :

« (Le ciel détruit, le pâle échafaudage en feu sur la vallée...et le disque de l'étang mort... : dimanche dans le long délabrement des cloches...)
Qui nous délivrera ; qui viendra nous chercher dans ces décombres ? »²⁹

Perdu parmi les gravats, les cloches désaccordées³⁰, l'être humain demeure, en compagnie du « jour aux yeux crevés »³¹, sans réponse à son besoin d'une libération d'avec des états proches de l'**anéantissement**.

La tâche du poète consiste en ceci que, dans de rares instants d'**éclaircie**³², il est à même de manifester l'au-delà de la misère humaine. C'est à une vocation de

²⁷ *Syllabes de sable*, p.261.

²⁸ *Amen*, P. 24.

²⁹ Id. P. 63.

³⁰ Image qui vient comme en résonance des vers de Hölderlin particulièrement affectionnés par Philippe Jaccottet et cités dans *Paysages avec figures absentes*, p.155 : « car/ pour peu de choses/ était désaccordée, comme par la neige,/ la cloche dont/ on sonne/ pour le repas du soir. » (ébauche d'un « Hymne à Colomb », collect. La Pléiade, p.1226).

³¹ Id.

³² On pense au titre d'une section de *ECP* : « L'éclaircie ».

rehaussement des velléités assurées en chacun de se grandir qu'il doit obéir : confronté à une série de constatations radicales, accablantes quant au peu de savoir, de mémoire du regard et de ce qui devrait se constituer en somme d'expériences, sans jamais y parvenir vraiment, l'auteur exprime ces « ruines » de notre/de son quotidien. Par la mise en poème (pouvoirs conjugués de la rhétorique, la musique, la rythmique...) de ce qui rend compte de notre misère, il nous permet de **dé-couvrir (l'alethia)** l'envers de ce qui semblait ne relever que de la peine. Et, ce faisant, parvient à cette transfiguration de « l'apparence », à cette libre comparution de ce qui grandit l'humain comme à « **contre-malheur** » :

« Ce qui de tout homme paraît dans la hauteur, je dois
Encore l'élever. Car sa misère est elle-même
Un des modes de l'apparence. Et la réalité
Veut qu'ici j'aie été jeté, sel de l'incertitude,
Sur la neige intacte du temps, ne sachant rien, n'ayant
Rien vu. »³³

Que le poète se dise « sel de l'incertitude »³⁴ voilà qui nous ramène, une fois de plus, à proximité de **l'oxymore noué à la paronomase**. Ce qui vient défaire/refaire la cohérence interne du groupe nominal, le placer en situation comme flottante, d'écart et de tension entre sens et sons, lesquels vont, pour ainsi dire, à **contre sens** . Pour retrouver, tout de même, une unité par-delà le paradoxe. De fait, le sens, le sème, disons, à retenir, ici, du mot « sel » est, avant tout, celui de « élément actif, vivant », que l'on retrouve dans l'expression « le sel de la terre ». Lequel vient comme en « contraposition » avec la part de précarité contenue dans celui d'« incertitude ». Quand l'emprise du froid (« la neige », et on rejoint ici un « climat » voisin à celui de François Cheng) sur la durée laisse au poète, aussi ignare et égaré fût-il, le soin de ne pas se fier excessivement aux impressions de détresse, de faiblesse. L'on voit de la sorte à quel point celui qui reconnaît pleinement ses propres incapacités, limitations est à même d'évoquer, au cœur du paradoxe, cet indéracinable besoin de « bleu » dont Jean-Michel Maulpoix a retracé l'histoire difficile, « incertaine », toujours « éphémère », toujours recommencée.

³³ *Récitatif*, p. 108.

³⁴ Et si un rapprochement s'impose avec l'opposition analysée supra entre « sel » et « gel » chez François Cheng, elle diffère en ceci que le sel n'est plus ici considéré comme principe soluble, mais, davantage, comme principe de vie.

Dès la première prose, le « chant inépuisable de la mer »³⁵, qui constitue, pour une large part, comme la scansion de fond du recueil, est mis en parallèle avec « le curieux désir que nous avons du ciel, de l'amour, et de tout ce que nous ne pourrions jamais toucher des mains. »³⁶. C'est dire à quel point ce que nous percevons/ poursuivons comme quête de ce qui est chant demeure tout autant de l'ordre de l'**inaccessible** que de l'« **inépuisable** ». Et que l'enseignement que nous délivre la mer est inlassablement le même : sans cesse, nous demeurons pris entre **désirs des lointains** et rappel de notre condition **d'êtres rivés au réel**, (dans la proximité de soucis d'un quotidien qui, si vite, nous « réarrime », quoi qu'on en ait, à notre présent de chair, d'os, de pensées). De même qu'à nos façons d'ivrognes ou de noyés. La mer, cette « marchande d'horizon », « la bienvenue si séparée qui s'ouvre et se referme »³⁷, est donc bien celle qui nous est

« Venue non pas pour se donner mais pour nous contraindre à entendre quelle bizarre condition est la nôtre, vouée aux rivages, aux terrasses, lorgnant toujours vers le grand large, y voguant, y nageant parfois, ivres dans notre sac de peau, mais seuls avec ce poids de chair... ces gestes vains d'amant ou de noyé »³⁸

En transposant dans le domaine de l'horizontalité – ce qui n'est guère surprenant chez un poète qui privilégie l'immanence – l'opposition verticale cime-abîme de François Cheng, Jean-Michel Maulpoix noue large et rivage, dans cet espace où nous nageons ballottés, tirillés entre ces deux extrêmes mais capables, toutefois, d'« entendre », dans le mouvement même **d'allers et venues des vagues** - dont l'inscription dans une prose qui progresse par **reprises successives** (« aux rivages, aux terrasses », « y voguant, y nageant ») constitue comme une **équivalence scripturale** - quelque chose du sens de notre destinée aux prises avec ses **contraintes et contrariétés**³⁹. Une des proses de *L'instinct de ciel*, en forme de dialogue très intime entre une femme aimante et le poète⁴⁰, interroge ce lien secret qui établit le plus **noble** à proximité de l'**insignifiant** :

« Sublime, tu seras dérisoire, enterré vivant dans tes livres et tes chimères ! »⁴¹

Si, en termes analytiques, on voit volontiers comment se tiennent étroitement couplés sentiments de **sublimité** et sentiments du **si peu du savoir et des emportements**

³⁵ Passage, entre autres, qui fait écho à Rimbaud dans *Le bateau ivre* : « Et, dès lors, je me suis baigné dans le Poème/ De la mer »

³⁶ *Une histoire de bleu*, p.31.

³⁷ *L'instinct de ciel*, p.216.

³⁸ Id.

³⁹ Au sens classique et plus général du terme.

⁴⁰ Qui n'est pas sans quelque parenté d'atmosphère avec le dialogue de Philippe Jaccottet dans *La promenade sous les arbres*, au titre identique à celui du livre.

⁴¹ Id. p.209.

lyriques, se comprend de même à quel point c'est sur fond d'**acédie**⁴² que peut se réaliser l'accès à une **réalité sublimée** par quelque moyen de transposition, de « **secondarisation** », d'ordre artistique ou autre. N'est-ce pas dans cette même prose qu'est développée la notion, centrale, de **mélancolie** comme étant ce dont on ne peut se défaire, mais, tout autant, ce sur quoi on peut prendre appui pour faire/fonder une œuvre ?

« Vous prétendez me délivrer de ma mélancolie. Or *l'âme n'est-elle après tout qu'un fond de tristesse...* je m'applique dans la langue à composer avec des phrases ces bouquets dont votre visage connaît de si près le parfum. »⁴³

L'élaboration d'une prose poétique suppose de tenter de retrouver l'**essence**⁴⁴ de ce qui peut être manifesté du monde en son partiel mais décisif **ordonnement** autour de quelques sons. Ceux-ci s'**entrecroisent** largement, quoique minimement, sur trois phonèmes et constituent comme le **soubassement d'une métaphore** qui engage notre relation au langage sur le terrain des sensations olfactives (le parfum d'une phrase).

Chez Guy Goffette, « La déchirure du ciel »⁴⁵, c'est, sans doute, ce qui correspond au mouvement dominant de blessure, de fracture dans ce qui pourrait constituer notre plus grande réserve de « lumière », à savoir l'azur. Certes,

« C'est trop peu dire que nous ne vivons pas
dans la lumière, que chaque pas
est une chute d'Icare »⁴⁶

Cependant, ce qui descend jusqu'à terre permet aussi que s'en élèvent les parfums des rois mages, « coloriés » de bleu, retournant, pour ainsi dire, au ciel son « offrande » :

« les feuilles déjà se tendent
pour recevoir avec l'or et la myrrhe
l'encens bleu qui monte de la terre. »⁴⁷.

Quoi qu'il en ait, l'être humain se trouve renvoyé à l'obligation d'accepter sa condition d'amoureux de la mer, du ciel et des bleus qui le guériraient de toute « **sehnsucht** »⁴⁸ tout autant qu'à son incapacité à se délivrer pleinement de l'attrait pour le

⁴² « l'akeddia » grecque, en son sens fort, quasi **religieux**. Laquelle « akeddia » semble constituer comme un préalable obligé à toute « **alethia** ».

⁴³ Id.

⁴⁴ On pense, ici, à la « fragrance » autant qu'à la « substance ».

⁴⁵ Titre d'une section de *Eloge pour une cuisine de province*, p.125.

⁴⁶ Id. p. 128.

⁴⁷ Id. fin du poème.

⁴⁸ Comme intraduisible selon Guy Goffette, v. *Eloge pour une cuisine de province*, p.119.

vide, l'abîme, le « asat » du sanskrit, le « wu » ou « hsü » des taoïstes, le « k'ung » des bouddhistes ⁴⁹: « Rien nocturne »⁵⁰, chute des « étoiles et chimères »⁵¹, mais « Passa[ge d']un souffle/...dans...la jeune lumière »⁵² pour Lionel Ray ; « Du fond de la nuit nuptiale/ Surgit la voix » ⁵³, « D'un abîme l'autre/ Apre ivresse en suspens »⁵⁴, chez François Cheng ; « Dans l'évidence et l'indicible », cet « Etroit segment de paix dans une profondeur active », qui sont la « simplicité » d'un ciel « limpide »⁵⁵, « lambeau de bleu »⁵⁶, quand, peu après, domine le désir de « devenir une pierre »⁵⁷ pour Jacques Réda ; horizon qui « s'entrouvre pour la sortir de son ennui (Emma) »⁵⁸ peu avant que « le chagrin [n'ait] fait main basse sur ses eaux »⁵⁹ dans la poésie de Jean-Michel Maulpoix. C'est donc bien sur le mode du **cycle** et de **rythme ternaire**, comme remèdes décisifs à tout risque de schize - laquelle romprait en profondeur le lien entre l'intime et l'extime - que se présentent la plupart des poèmes lyriques à l'étude : à la chute dans des espaces souvent ressentis comme abyssaux succèdent des temps de rebonds vers un en haut toujours inaccessible, toujours inoublié ; lesquels, parce qu'ils trouvent une issue à leur « tourne » incessante dans l'écriture, permettent, avec une relative sérénité, de **poursuivre**. A la mise en regard des vers de Guillaume de Machaut : « Ma fin est mon commencement » avec ceux de T. S. Elliott (un des « quatre quatuor » de « East Coker », gravés sur sa tombe) « En mon commencement est ma fin », on donnera pour prolongement l'affirmation, en attente elle-même d'une reformulation, de Samuel Beckett : « La fin est dans le commencement, et cependant on continue ».

⁴⁹ On retrouverait une réflexion sur l'opposition cime/abîme assez tôt dans l'œuvre de Philippe Jaccottet qui, dès *Promenade sous les arbres*, évoque plusieurs reprises ces deux pôles vers lesquels tendre, voire où se (re)trouver : « J'imaginai toute la matière aspirant à se métamorphoser lentement, même et surtout ses parties les plus basses et les plus dédaignées ; appelant notre esprit au secours pour qu'il l'arrache à sa pesanteur... ; comme si toutes choses cherchaient à devenir de plus en plus graciles et de plus en plus lumineuses, à monter sans relâche, grâce à l'amour qu'elles nous inspirent, vers une sorte de cime ; et cette cime atteinte, toute peine, tout mouvement, toute parole cesseraient automatiquement dans un état qu'il est absolument vain de vouloir évoquer ou même comprendre. » (p.132). Remarques qui viennent comme en contrepoint à plusieurs notations sur « l'abîme de la réalité » (p.137), sur la perspective de « sombrer dans l'épouvante » (p.138) et le fait que « l'abîme prit la figure de la douleur » (p.138).

⁵⁰ Lionel Ray.

⁵¹ Id. p.107, *Comme un château défait*.

⁵² Id. p.24.

⁵³ François Cheng, p. 101. *Double chant*.

⁵⁴ Id. p. 300, *Le livre du vide médian*, la fin du poème reprenant en chiasme ces deux mêmes vers et le milieu du texte opérant d'un point de vue lexical ce retournement : « D'envol d'une buse/ vers la plus haute chute/ De rochers moussus/ tombés en pluie d'étoiles ».

⁵⁵ Jacques Réda, *Amen*, p.47, où l'apparente incompatibilité entre le manifeste et l'indéfinissable se (dé)noie dans l'entrecroisement sonore et nous propose les éléments pour « entendre » musicalement cet « Etroit segment de paix dans une profondeur active », id.

⁵⁶ Id.

⁵⁷ Id. p.54.

⁵⁸ Dernier poème de *Une histoire de bleu*, p.135.

⁵⁹ Fin du même texte.

