

# LES QUATRE VENTS DE LA POÉSIE

## LE CŒUR ÉPIQUE

Pierre-Jean Rémy, Gérard Cartier

On a si longtemps seriné aux Français qu'ils n'avaient pas la tête épique, à force de l'avoir en l'air, que l'épique a fini par se réfugier dans le cœur, ce qui n'est pas plus mal après tout, d'autant que ça met un peu de légèreté dans la tête. La tête, quand le cœur est de la partie, cela se forge à des idées neuves, à de nouveaux regards. Puiser dans le tournant d'un siècle de peinture la matière d'un cycle épique, où l'intime à l'universel se marie, et l'anecdotique au philosophique, voilà qui sort en poésie de tous les sentiers battus. Une audace qui mérite qu'on s'y arrête.

*Le Retour d'Hélène*<sup>1</sup> de Pierre-Jean Rémy nous offre ce coup d'éclat d'autant plus surprenant qu'il est le fait d'un auteur que l'on n'attendait pas au tournant de la poésie. Il s'était illustré surtout dans la prose, essais, biographies, romans, tel ce *Sac du Palais d'été*<sup>2</sup> qui fut un best-seller. Or, Pierre-Jean Rémy, académicien, ancien directeur de la Villa Médicis, aujourd'hui président de la Bibliothèque Nationale de France, sous son nom d'Angrémy, est aussi, plus discrètement, un poète, et il s'est jeté dans l'écriture poétique avec une fougue, une passion, un savoir, dont le résultat est ce volume que l'on feuillette avec une curiosité un peu soupçonneuse, tant on craint de n'y trouver que des vers en habit vert, mais qui s'avère une pérégrination rétrospective tout à fait passionnante et riche d'invention.

Inventif, pour commencer, son propos, qui consiste à embrasser une période de l'histoire de l'art, le Seicento italien, à confronter les mythes qui irriguent et les fantasmes personnels avec les mythes collectifs qui servirent de médiation à la peinture. Que l'art de voir, l'art de voyance, soient des composantes de l'art de vivre, la poésie en a de longue date démontré les virtualités. Ne prenons pour exemple que le *Donner à voir* de Paul Eluard, où les rapports intuitifs et interactifs de la peinture et de la poésie furent si subtilement

mis en évidence. Pierre-Jean Rémy entend lui aussi « donner à voir » et plus encore à rêver, à conjecturer, à remonter le temps par le biais des tableaux et de ce qu'ils suggèrent d'incommensurable, à scruter le travail rongeur du temps dans les modalités de l'œuvre et ce qui pour nous en subsiste, comme une braise sous la cendre des couleurs.

Le poète prend ici pour prétexte et tremplin non point des œuvres contemporaines, comme le fit Eluard (apportant son eau au moulin du surréalisme), mais une configuration artistique qui se situe dans le premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle, au confluent du classicisme et du baroque. Pareil éloignement ou choix particulariste aurait pu engager le poète sur la voie marginale de l'illustration ou du commentaire érudit. Moussorgski composa ses *Tableaux d'une exposition* à la mémoire de son ami le peintre architecte Victor Hartmann, après avoir visité en 1874 l'exposition qui lui fut consacrée. Pierre-Jean Rémy a pris pour point de départ, lui aussi, une exposition, parce que cette exposition, qui aurait rassemblé en 1631 dans le cloître d'une église romaine aujourd'hui disparue, les chefs-d'œuvre commandés par le roi d'Espagne Philippe IV, est une énigme que le poète et son double l'historien d'art, vont tenter de résoudre en termes poétiques. Enigme parce que la seule trace écrite de cette exposition se trouve dans le témoignage pas tout à fait concluant du peintre allemand Joachim von Sandrart. Une douzaine d'artistes renommés parmi lesquels Nicolas Poussin (on le sait installé à Rome), Orazio Gentileschi, Massimo Stanzione, Pierre de Cortone, le Dominiquin, le Guerchin, Guido Reni, pour ne citer que les plus connus, participèrent à cette *mostra* hypothétique dont les pièces ont été plus ou moins dispersées. Certaines figurent pourtant dans des musées. C'est le cas de *L'Enlèvement d'Hélène* de Guido Reni qui fournit à Pierre-Jean Rémy l'un de ses thèmes majeurs, et que l'on peut voir au Louvre dans la section réservée à l'école italienne du XVII<sup>e</sup> siècle.

Chacun des peintres, en tête de chapitre, est présenté par une brève notice biographique et une analyse de son œuvre. Plusieurs préludes en prose éclairent d'autre part le dessein du poète. La très belle préface d'Yves Bonnefoy nous donne en outre son interprétation personnelle de cette flamboyante et mystérieuse épiphanie picturale. Il écrit : « Penser à Hélène, l'aimer, tenter de se l'approprier comme Pâris l'a voulu, c'est donc céder au rêve d'une représentation délivrée du temps, c'est substituer celle-ci à tout autre regard sur l'Être... »

Qu'on ne s'y trompe pas : à partir de ces prémisses allégoriques et picturales le débat n'est évidemment pas purement métaphysique ni hellénistique. En quoi consiste alors au juste l'originalité du *Retour d'Hélène* ? Il ne s'agit certainement pas d'un retour à la tradition rhétorique et descriptive qui fit florès aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, tradition désormais obsolète. Certes, le texte de Pierre-Jean Rémy déploie sa propre rhétorique et le velours du vers porte parfois les moires ou les

ramages du maniérisme, d'un certain esthétisme qui se protège de l'emphase mais tient sa gourmandise de la préciosité. Le sujet, à vrai dire, s'y prête, et le langage du poète agence une rythmique et un découpage très modernes du vers. Il réinsère dans notre présent et notre sensibilité des linéaments d'une mythologie gréco-romaine qui, pour faire partie de nos racines culturelles, n'a pas perdu toute potentialité de résurgence et de remise à jour. Didon, Diane, Orphée, les Bacchantes, les Sabines, figures tutélaires de notre théâtre mental de quelles résonances peuvent-elles encore se charger pour nous? Mais Aragon a fait de Télémaque l'un de ses héros, et Joyce a investi Ulysse d'une transformation radicale du roman. L'utilisation poétique de la mythologie (Jude Stefan y trouve son bonheur) permet de singulières mutations.

*Le Retour d'Hélène*, aventure poétique hors série, conjugue l'histoire de l'art et la symbolique induite par le sujet de chaque tableau. C'est en somme une chevauchée hallucinée de l'esprit à travers le dédale de mystères et l'effervescence d'une époque qui ne nous est plus tout à fait étrangère, tant elle trouve dans la nôtre des reflets et des répercussions grâce à la somptuosité du texte, ses ondoiements réflexifs touchant la repossession du passé, la remise en jeu de la beauté, de ses vestiges, de sa redéfinition dans le temps.

Pour mener à bien une telle entreprise, le sens architectural était nécessaire. Celui du poète s'appuie sur le romancier : il confère du relief à ses personnages, de la force à ses paysages, de la densité à ses pensées. Sa vision confronte les destinées et les mythes non point en racontant ou en discourant sur la peinture, mais en entrant dans celle-ci, en levant son rideau intérieur sur toute l'étendue de l'imaginaire qu'elle a le pouvoir de nous révéler.

Le recours à Hélène, comme figure centrale d'un art captivé, réactualisant la légende homérique, vise à dépasser l'ère des désillusions, des mirages trompeurs et des perversions du langage. Pierre-Jean Rémy nous dit : «Je reviens vers Hélène comme on va vers la mer/pour aller plus loin».

Et en effet, il va plus loin que «ce temps de l'histoire/où les dieux et les hommes parlaient la même langue». Il se lance à la découverte de sa propre langue, afin de «rentrer doucement/à la demeure des mots qui est ma vraie maison». Et c'est parce que sans doute il a «les oreilles trop pleines du chaos d'aujourd'hui» qu'il compose pour nous cette musique peinte des profondeurs, cet opéra de l'écriture où toute apparition, geste et couleur révélée, prennent lumière et incandescence dans le chant.

\*

La veine épique a subi le sort des puits de mine, tarie ou désaffectée depuis sa glorieuse flambée des années quarante. Dëshérence, mais

pas totale : on a pu constater quelques éblouissants regains, du *Fou d'Elsa* d'Aragon aux plus récentes sagas nordiques et torrentielles de Jacques Darras<sup>2</sup>. Oui, les poètes ont déserté l'histoire de ces sombres années. Ils estiment qu'il faut laisser aux témoins, aux historiens, aux spécialistes du «devoir de mémoire» le soin de les examiner au microscope et l'actualité fournit quelques raisons à cet aggiornamento. La poésie n'aurait-elle vraiment pas son mot à dire dans cette réévaluation du passé, les heurs et les malheurs de la nation? L'échec de certains «engagements», de certaines incursions peu probantes hors littérature a contribué à une méfiance généralisée qui paralyse aussi toute recherche de moyens novateurs. Quel poète présomptueux s'aviserait de revenir sur les sentiers de la guerre, sur les pas d'Éluard ou du René Char de *Feuillets d'Hypnos*? N'ont-ils pas déjà tout dit de ce qui fut la servitude et la grandeur des Français de ce temps-là?

Il existe là aussi des idées reçues qui ont la vie dure. Les poètes, nés après la dernière guerre, semblent condamnés, faute d'y avoir pris part, à garder le silence. Or, il importe non seulement que la jeunesse soit informée et se souvienne de ce qui fut, mais qu'elle s'exprime à ce sujet, délivrée des images d'Épinal et des préjugés.

On est heureux, avec Gérard Cartier, de voir balayé un tabou. Il nous parle, lui, comme il les ressent, de la guerre et des combats de la Résistance, du Vercors, en se fiant à son intuition, à ses recherches, à la rigueur qu'il apporte à l'incantation comme à la décantation des mots. Le résultat est remarquable : *Le Désert et le monde*<sup>3</sup> n'est pas un recueil mais un poème d'envergure épique, subdivisé en multiples séquences. Il traite de la bataille du Vercors suivant une méthode et une écriture personnelles qui ne doivent rien aux archétypes de la Résistance. Elles s'en écartent même résolument en excluant tout recours à la célébration et aux fanfares de l'héroïsme. L'héroïsme est d'abord un fait individuel, une manifestation de la volonté de survivre, d'échapper aux pièges et à la traque de l'ennemi. Désignés par leur prénom, ce ne sont pas des figures abstraites que l'on voit ici se débattre, peser le pour et le contre, crier de colère ou de souffrance, ce sont des hommes en campagne, dans l'âpreté de la nature (le Désert est le nom d'une des parties les plus sauvages et inaccessibles du massif du Vercors). Se trouve fondée dans ce texte une vision non-subjective de l'Histoire, simultanément très proche et détachée, vue en gros plan et dans le détail. On pense, pour la distanciation créée, à la manière des Objectivistes américains, notamment à Charles Reznikoff, restituant dans *Holocauste* le procès de Nuremberg et le témoignage de l'horreur, par un montage axé sur l'énonciation factuelle et le décalage qu'elle implique. Dans *Le Désert et le monde*, toutefois, on est aux antipodes du documentaire et du didactisme. Les faits parlent d'eux-mêmes, à condition de les inscrire dans une partition, de les moduler dans un espace d'échancements qui

leur confère pleine mesure et respiration sans en forcer le sens ni les détourner vers une factice «poétisation». Du coup, cette vision s'en-voile, s'amplifie, sans recourir à aucun des procédés fixateurs de la fable et de l'émotion.

Le récit fonctionne par ellipse, décrochages et télescopes, c'est un collage simultaniste où s'incrudent des débris d'expression, en latin, allemand, anglais et italien, comme s'il captait tout le réseau éparpillé des impressions et des rumeurs. Cela tient de la chronique et du journal intime. Cela nous jette à vif dans le brasier de l'instant vécu tout en maintenant le contact entre passé et futur. On sent le poète, chose rarissime, hanté par les fantômes armés, les réminiscences, le ressac confus et prégnant d'une autre époque. Et cela se précipite dans le poème, dans la chimie très stricte d'une écriture qui use en permanence du décalage entre fiction et réalité, action et pensée de l'action. Ce qui se produit est à proprement parler une métamorphose : l'écriture agit comme narrateur et en même temps comme révélateur de l'inouï, du non-dit, du non-su, peut-être du non-vécu.

Prise à bras le corps, tordue en tous sens, bousculée, poussée dans ses retranchements, l'Histoire ne s'éloigne pourtant pas, mais elle se montre sous un jour dissemblable, dépouillée de ses oripeaux, de ses artifices discursifs. Il en résulte parfois, une certaine sécheresse, une certaine dispersion; les voix viennent de toutes parts; comme dans un chœur antique, elles ne sont pas toujours identifiables; elles s'entre-croisent et nous échappent. Il n'empêche : grâce à cette méthode, qui combine des éléments d'ordinaire incompatibles, l'économie, la précision descriptive et un lyrisme puisé aux sources du Moyen Âge, se trouve reconstitué avec une exceptionnelle intensité l'enchevêtrement des destinées individuelles dans l'aventure d'un drame collectif.

*Vercors île sauvage dans l'air s'il faut mourir  
que ce soit pour toi ton nom écrit sur les  
feuilles les dalles brisées que ce soit pour  
cette leçon commune il n'est pas à la mort  
de meilleure partie*

Gérard Cartier, né en 1949, n'est pas un débutant. Il est de ceux qui veulent rendre à la poésie une audience populaire, d'où l'initiative prise avec Francis Combes des poèmes affichés dans les rames du métro parisien et repris dans une anthologie<sup>1</sup>. Mais son originalité ne tient pas uniquement à cette conquête publicitaire des transports en commun. On avait remarqué ses précédents recueils, *Alecto* et *Introduction au désert*<sup>2</sup>. Ce dernier poème était d'ailleurs en quelque sorte le prélude du *Désert et le Monde*. Gérard Cartier, dont «Europe/poésie» publia *La Nature à Terezin*, est habité par les tragédies de la dernière guerre et c'est la mort de Desnos qu'il évoqua au

camp de Terezin. Mais ces tragédies de la guerre comment y revenir aujourd'hui sans dérapage dans le pathos? *Introduction au désert*, en 1996, nous proposa une première approche du thème du Vercors, dans cette poche de nuit où se réfugièrent les maquisards pourchassés par les SS. Le poète s'y affirmait comme l'intercesseur des sans-voix, des déjà-oubliés. Il esquissait son projet :

*Habiter les monts les villes du désert  
le cœur et la langue des bourreaux  
et qu'au sommet de V. une dernière fois  
sonne le désordre des mots*

Dans son mouvement ascendant et son patchwork narratif, *Le Désert et le monde* englobe tout ce qui brûle dans la conscience des hommes. Ils n'ignorent pas que leur combat est quasi désespéré, mais leur Geste restera gravée dans nos mémoires. Un réseau de notations rapides, aiguës, formant comme un canevas de prose ajourée, aérée, une dentelle d'évocations, de réflexions où l'on voit s'entrechoquer l'espoir et le désarroi, la douleur et la trahison (il y a sur ce point quelques pages étranges et troublantes) telle est la texture de ce poème où l'éthique du combat trouve sa légitimité et sa plus juste expression : «Le martyr n'est pas un accomplissement. Ils n'ont pas même un nom à opposer au siècle. Anges maintenant, dans un terrible silence. Le gouffre des années est-il refermé? Pleurant, tâtonnant dans la lumière nocturne, nous descendons vers vous. Les mots arrachés au froid notre viatique.»

Les mots arrachés à l'abîme : ils prennent ici tout leur poids, toute leur dimension pour l'avenir. Pulsions, découpages, discontinuité d'une écriture qui s'adapte au rythme haletant des marches forcées et des retraites. Une écriture soucieuse d'exactitude mais qui n'hésite pas à extrapoler. Les anonymes y retrouvent un nom, un visage, une raison d'être. La stratégie du poème recoupe la stratégie de l'insurrection, coordonne ses méandres, ses impasses, ses précipitations. Le poème est en proie à la perpétuelle vibration de ces voix engouties, de ces messages clandestins, des accents indéfinissables de cette radio de l'ombre qui proclame : «Nous serons plus forts que l'Histoire»... Plus forts que l'Histoire? Admirable optimisme de l'illusion! Mais peut-être, par la magie et la puissance du poème : plus forts que l'oubli.

Charles DOBZYNSKI

1. Gallimard. Le Prix Max Jacob 1998 a été décerné à ce livre.
2. *La Maye* (l' nuit - 3 Cailloux); *Van Eyck et les rivières* (Le Cri).
3. Flammarion. 4. Le Temps des cerises. 5. Obsidiane.