

CLAUDE ROY

LA
CONVERSATION
DES POÈTES

nrf

GALLIMARD

On nomme poètes les attrapeurs de poésie. Il y a beaucoup de moyens d'attraper la poésie. Il y en a encore davantage de ne pas l'attraper : elle est une fine mouche, la poésie, elle est fugace et fuyante. On la croit là. Elle murmure en s'esquivant : « Je ne fais que passer. »

Comme leurs confrères les chasseurs de papillons, les astrophysiciens, les charmeurs d'oiseaux et les collectionneurs de trous noirs de la galaxie, chaque attrapeur de poésie a sa recette. Il y en a qui comptent sur leurs doigts jusqu'à douze, et d'autres qui comptent sur la chance. Il y en a qui comptent sur l'écho, d'autres qui comptent sur la musique. Il y a ceux qui comptent sur la surprise. Car il y a autant de poésies entre le ciel et la terre qu'il y a de poètes, c'est-à-dire autant que d'étoiles.

Si on voulait attraper toute la poésie qui passe, même en vivant des milliards d'années on n'y arriverait pas. Elle est comme le soleil, elle a mille rayons. Elle est comme la pluie, elle a mille pattes douces. Elle est comme le feu, elle a mille langues qui brûlent. Elle est à chaque instant dans tout ce qui respire et dans tout ce qui vit. Elle n'est jamais où on l'attend. Elle tourne le dos à qui l'invite et fait la nique à qui la piste. Elle est dans l'astre et le désastre, dans la merveille et le chagrin, dans la primevère et la charogne. Elle est dans l'abeille et le tigre, dans la libellule et dans le réverbère, dans le gratte-ciel et dans la taupinière, dans le château des nuages et la tombe oubliée, dans le lit des amants et dans le cercueil que Fortinbras confie à quatre capitaines.

La poésie s'habille en prose. La poésie s'habille en vers. Elle

s'habille en vent. Elle s'habille en air. Elle s'habille en rire, elle s'habille en larmes. Elle s'envole en mots. Elle rêve en silence.

La poésie visite tout le monde. Tout le monde la rencontre, l'ivrogne et le sage, l'enfant et le vieil homme. La poésie est à chacun. La poésie n'est à personne.

Poésie, parole mémorable

Le dénominateur commun de toutes les formes de la parole qu'on désigne sous le terme générique de *poésie*, c'est le propos de retenir les mots. Leur flux labile, depuis l'apparition de l'animal parlant, s'écoule sans qu'on puisse d'avantage le fixer et le répéter que le ruissellement des eaux. L'objet de la poésie, c'est d'établir, à l'intérieur de ce cours fugace et toujours dérobé du discours humain, des *travaux d'art*, comparables à ces ouvrages hydrauliques dont la fonction est de maîtriser et de retenir les eaux — barrages, digues, écluses, vannes, pertuis. On mesure l'efficacité d'un barrage à la *retenue* d'eau dont il est capable. C'est le même terme qui peut définir l'élément constant de la poésie : la poésie, c'est d'abord ce qui est conçu pour être *retenu*, le trésor des instants confiés à la mémoire qui les a capturés dans le réseau des mots.

Bien entendu, c'est une dangereuse commodité de la conversation que de prétendre distinguer le fond de la forme, le thème du discours, que de croire qu'on peut considérer séparément le sujet et le style, et qu'il y a un sens à opposer ce qui est dit à la façon dont cela est dit. Nous avons tout à fait le droit de trouver qu'une sensation, un sentiment, un visage, un paysage ou une situation sont *poétiques*, mais ce poétique-là est tout à fait subjectif, et demeure ineffable. La

différence entre ce que nous ressentons comme *poétique* et ce qui est de la poésie, c'est qu'un saule pleureur sur la pelouse d'une demeure ancienne, le moment où le Nord-Express s'ébranle en direction de Pskov ou la traversée du pont Mirabeau à la tombée du jour peuvent nous apparaître comme indiciblement *poétiques*, mais qu'il faut qu'un poète les transmue en poésie pour que ce qui était indicible devienne dicible et dit. Il faut que Musset ait écrit *Le Saule*, Valéry Larbaud son *Ode aux trains de luxe* et Apollinaire son *Pont Mirabeau* pour que ce qui n'était *que* poétique se cristallise en poésie. À Degas qui, en amateur, écrivait des poèmes, et s'étonnait que ce soit si difficile, en soupirant : « *J'ai pourtant beaucoup d'idées* », son ami Mallarmé répondait doucement : « *Mais, Degas, ce n'est pas avec les idées qu'on écrit des poèmes, c'est avec les mots.* »

Il y a pourtant une idée vague qui souvent se tapit dans cette arrière-tête où rôdent les arrière-pensées : l'idée qu'il y aurait des sujets, des idées, des mots, des moments qui seraient par essence *poétiques*, donc matière à poésie. Les poètes n'en ont jamais été complètement persuadés. On leur expliquait par exemple au début du XVII^e siècle qu'un poète se doit de traiter de sujets nobles, de parler des dieux de l'Olympe, des nymphes du Parnasse, des prouesses des chevaliers et des allégories platoniciennes. Mais John Donne célébrait la puce qui sautait sur le sein de sa maîtresse et les poètes baroques du siècle de Louis XIII parlaient de toutes sortes de choses qui n'étaient pas considérées par les gens sérieux comme dignes d'être poétisées. Le romantisme coiffa carrément, avec Hugo, le dictionnaire d'un insolent bonnet rouge. On fit entrer avec Baudelaire des chiffonniers, des ivrognes et même une charogne dans les bosquets du Parnasse, et Verlaine préféra ostensiblement au laurier et au myrte « *l'ortie et l'herbette* ». Ce grand déménagement du mobilier noble, des accessoires « poétiques » et des thèmes « honorables » s'est poursuivi pendant le dernier demi-siècle

avec une énergie fréquemment radicale. Au « Temple de Mémoire » et aux autels que la poésie y érigeait, il ne semblait permis autrefois de confier que les instants vifs du temps, que la bonne lumière des paysages, que la crête aiguë des sensations et que l'accent fort des sentiments et des passions. Mais quand en 1913 Apollinaire publie dans *Les Soirées de Paris* une suite de phrases banales ou idiotes attrapées au vol, en passant un *Lundi rue Christine*, il signifie de façon provocante qu'une véritable révolution s'est accomplie en poésie, que ce n'est plus le sujet qui peut décider de la valeur de *poésie* d'un texte, mais le poète, et que la langue de feu du bonheur de poésie peut aussi bien descendre en couronnant un hareng saur avec Charles Cros, les mots « *falot-falote* » avec Jules Laforgue ou « *Je naquis au Havre un vingt et un février / en mil neuf cent et trois* » avec Raymond Queneau.

Ce n'est pas ce qui est regardé qui définit la poésie, c'est le regard. Ce ne sont pas les choses qui arrivent qui font un poème, c'est la façon d'arriver dans les choses. Un petit pan de mur jaune peut chanter en nous et nous faire chanter, tandis que le spectacle de la mer de Glace laisse pitoyablement intact le pauvre M. Perrichon. Le mouvement qui se dessine avec l'ogre Hugo, qui dévore chaque matin un millier de vers où se mêlent l'épique et le trivial, le sublime et le quotidien, le légendaire et le familier, ce mouvement se poursuit dans le défi permanent de la poésie des dernières décennies, qui a décrété paisiblement que *tout* peut être poésie. Corbière avait déjà comparé le sommeil au « *clou du mont-de-piété* », Charles Cros avait contraint l'alexandrin classique à nous apprendre que « *le père est aiguilleur à la gare de Lyon* », Mallarmé lui-même avait fait brûler en poésie, à peine inventée, la triste lampe à gaz (« *ou que le gaz récent torde la mèche louche* »). La poésie ne va plus emprunter ses sujets aux thèmes a priori « poétiques », ni chercher midi à quatorze heures. Reverdy n'avait besoin de rien pour être

Reverdy. Il lui suffisait d'une chambre sous les toits, d'une lucarne ouverte vers le ciel, d'un moment de grâce suspendu au rien. Mais Francis Ponge se contentera d'un cageot ou d'un savon, Guillevic des betteraves dans le champ ou des pierres dans la lande, et Queneau d'un éclat de rire sans personne pour le rire, un sarcasme léger qui vole dans l'air comme le tintement d'une cloche qui ne sonnerait nulle part.

Tout est poésie ? Tout peut l'être, le « *Montrouge Gare de l'Est Métro Nord-Sud* » de Cendrars aussi bien que son Transsibérien, les civilisations archaïques princières dont le cérémonial se déploie superbement dans les poèmes de Saint-John Perse et l'épicerie de village de Jean Follain, la gloire du soleil d'août dans René Char et la pluie sur Brest dans Prévert, les grandes orgues tour à tour joviales et majestueuses de Claudel et le petit flûtiau narquois de Max Jacob. Les grandes nécropoles de poèmes morts nous ont appris que les « grands sujets » peuvent inspirer de détestables vers. Ce qui restait peut-être à apprendre, et que les derniers avatars de la poésie nous ont enseigné, c'est qu'on peut également faire de très mauvais poèmes avec des sujets modestes, avec pas de sujet du tout, et faire rien avec rien.

En même temps que la poésie annexait totalement les domaines longtemps réputés *prosaïques*, un mouvement inverse se passait sur le plan de la forme : la prose semblait envahir et occuper la poésie. Envahissement qui paraît mettre en question le caractère premier de la poésie, cette « façon de parler » qui a pour but de défier l'oubli dans lequel vont se perdre la plupart des paroles prononcées. Poésie sacrée ou poésie profane, les techniques employées peuvent varier considérablement. Le but est partout le même : proposer une parole aussi aisément répétable, retrouvable, ineffaçable ou difficile à effacer qu'il est possible. En cela toute poésie tend à dépasser la distinction que l'histoire a pu établir entre littérature orale et littérature écrite : un poème écrit tend à se perpétuer oralement. Le poème c'est ce

qui s'apprend par cœur même sans qu'on ait songé à l'apprendre. Les recettes de mnémotechnie d'un texte varient considérablement d'une civilisation à une autre, d'une langue à une autre. De l'incantation au dicton, de la litanie à la randonnée réitérative, du rythme mesuré par les accents à une métrique fondée sur les syllabes, de l'hymne où la mélodie chantée et l'organisation des mots se conjuguent pour *retenir* le texte, au poème « silencieux », organisé pour les yeux dans l'espace de la pierre ou de la page, le mécanisme des *pièges* à mémoire n'est jamais semblable, mais l'objectif est constamment le même. Régularité ou dissymétrie calculée du rythme, écho par les assonances, par l'allitération ou par la rime, mesure ouvertement marquée ou subtilement masquée, le poème est un recours contre l'oubli, et cette façon qu'a le *fond* de venir à la surface de la *forme*, dans une fusion si parfaite que toute dissociation du « contenu » et du « contenant », de ce qui est dit et de la manière dont cela est dit, devient impossible. (Avec cette contradiction et cette réserve, cependant, et l'énigme qu'elles posent : un poème est 1° l'assemblage de mots dont on ne peut rien modifier sans l'anéantir, 2° un texte qu'il est néanmoins possible de traduire, et qui, détruit par la traduction, laisse cependant subsister ce reflet d'un poème qui continue parfois à être poème — un autre poème — et le même.)

Jacques Roubaud, qui a développé dans *La Vieillesse d'Alexandre* une subtile analyse de l'histoire du vers français, y paraphrase ironiquement une phrase célèbre de Clausewitz en écrivant que « *la poésie est la continuation de la prose par d'autres moyens* ». Mais il démontre, en reconstituant une « biographie » de l'alexandrin, qu'après le tournant du milieu du XIX^e siècle, on pourrait dire que la prose devient la continuation de la poésie par d'autres moyens. Ce qui s'est passé, c'est ce que Mallarmé, dans un texte capital (écrit et réécrit de 1886 à 1896), appelle la *crise de vers*. Cette crise, qui

fait exploser le poème en « éclats de vers », en vers libres ou libérés, en prose-poème, aboutit de nos jours à cette désintégration du poème, parfois réduit à quelques mots épars sur la page blanche, vocables erratiques, énigmatiques survivants d'un « obscur désastre ». Cette « crise de vers » et du vers n'est certes pas sans précédent dans l'histoire de la poésie française. Il est probable que Brunetto Latini n'aurait pas affirmé avoir écrit des « poèmes » avec les morceaux en prose de son *Livre du Trésor*. Nous les lisons cependant comme une suite de morceaux de grande poésie. Il est certain, en revanche, que Parny avait déjà l'intention de composer des *poèmes* avec la prose de ses *Chansons madécasses*. Il serait hasardeux d'avancer que certaines pages de Rabelais ou de Chateaubriand ont été rédigées avec la volonté d'écrire un poème, mais les essais de « prose mesurée » de Blaise de Vigenère ou de Jean-Antoine de Baïf, leurs tentatives pour tromper l'attente des douze pieds et de la rime en ayant recours au verset, à la symétrie verbale, aux antithèses, aux vers iambiques, trochaïques, anapestiques ou choriambiques qu'Albert-Marie Schmidt « démasque » sous l'apparence de la prose, ces essais sont déjà des *poèmes en prose*. Mallarmé a sûrement raison d'expliquer cette prosaïfication généralisée du poème par la « mutinerie » soulevée contre le Roi-Soleil de l'alexandrin. Hugo ne se contentera pas pendant un siècle de s'exprimer en vers comme il respirait (large). Il allait jusqu'à transcrire en vers les messages de l'au-delà que lui envoyaient des héros qui n'avaient jamais de leur vivant pratiqué le vers français, Moïse, Sophocle, Shakespeare et même Napoléon III, ses interlocuteurs des tables tournantes de Guernesey. Dans l'empire Hugo, tout le monde parle en vers, même les prosateurs. « *Il était le vers personnellement, écrit Mallarmé, il confisqua chez qui pense, discourt ou narre, presque le droit à s'énoncer.* » La révolte que provoqua cette superbe et étouffante domination, la sédition des « mutins » soulevés contre les feux suprêmes de l'impérialisme alexandrin n'a

évidemment pas fini d'aggraver une *crise de vers* qui se développe à travers l'œuvre des poètes contemporains. Ils ont pour la plupart ressenti ce que Mallarmé décèle chez ses prédécesseurs immédiats et ses contemporains, « *la lassitude par abus de la cadence nationale* », le pas cadencé de l'alexandrin. Ses douze pieds ont tendance, de siècle en siècle, à monotoni- ser et mécaniser leur marche qui avance à un rythme si prévisible que le lecteur à son tour avance machinalement, soulé, vidé et comme entraîné au pas d'un ennuyeux régiment. L'histoire de la poésie française, des trouvères à Michaux, est souvent celle des mauvais traitements amicaux auxquels les poètes ont soumis les formes fixes, et notamment notre glorieux et redoutable vers de douze pieds. « *Une mutinerie*, dit Mallarmé, *exprès, en la vacance du vieux moule fatigué.* » Mauvais traitements et mutineries qui ont réussi à raviver le poème. Le moins subtil des procédés n'étant pas celui qui consiste à respecter ironiquement l'alexandrin, comme le firent Raymond Queneau ou Jean Tardieu. Le plus radical étant l'interdit absolu jeté sur tout ce qui peut ressembler à un vers, le sursaut horrifié d'André Breton devant les alexandrins qui surgissaient sous la plume d'Eluard. Et le plus périlleux étant ce dépouillement ascéti- que qui aboutit à des pages quasiment blanches, si albes et « mallarméennes » qu'un mot ou deux, ou trois (à peine) subsistent dans la vierge étendue désertique. Le poème s'offre alors au lecteur comme ces fragments d'inscriptions d'anciennes civilisations où un vocable, ici et là, fait rêver l'archéologue à un texte effacé. Ce n'est pas l'illégitimité « historique » de la parole littéraire qui conduit à ce dénuement, si rigoureux que, seul, un minuscule fragment d'os demeure posé sur le sable calciné. C'est au contraire une ascèse, la poésie vécue comme une « expérience spirituelle » comparable à celle des mystiques. Le sentiment poétique plane alors au-dessus du silence, comme l'Esprit plane au- dessus des eaux. La parole, le très peu de parole, émerge du

silence, et y retourne. Elle laisse sur la plage blanche la trace évasive d'une visitation, l'allusion d'une allusion, une empreinte brève. Au lecteur de déchiffrer l'énigme, d'imaginer le poème suggéré par le beau débris abandonné sur la plage. Mais parfois les éléments qu'on lui offre pour faire travailler son imagination et pour qu'il collabore avec le poète sont si minces que les quelques mots avaricieusement offerts au public restent la lettre morte d'un très mortel ennui. La « mutinerie » n'a pas abouti seulement à tordre le cou à l'éloquence, à renverser l'empire alexandrin de Hugo et des quarante rois du verbe qui firent la poésie française : elle aboutit parfois à une mise à mal si cruelle du poème qu'elle accomplit la mise à mort de la poésie elle-même.

Bien entendu, il en est des révolutions de l'art comme des révolutions des sociétés : ce qu'elles renversent subsiste souvent dans la mesure même où elles se sont formulées et définies contre lui. Elles gardent à l'intérieur de leur regard l'image de ce qu'elles entendent abolir. Elles préservent comme malgré elles ce qu'elles s'appliquent à effacer. Elles maintiennent sans le vouloir ce qu'elles ont entrepris de détruire. Ainsi ces adversaires dont l'étreinte est si violente qu'en se combattant ils s'imitent, et à force de s'opposer, « déteignent » l'un sur l'autre, dans l'antagonisme des similitudes et la symétrie des antithèses. Ce que dans sa *Vieillesse d'Alexandre* Jacques Roubaud analyse avec la perspicacité d'un poète et d'un stratège de l'écriture, c'est précisément cette survivance obstinée : la persistance, comme une image négative, de l'alexandrin et du vers régulier, malgré la « Déclaration généralisée des Droits du poème à l'irrégularité » qui domine la poésie contemporaine. Quand il démonte en praticien l'outil que se sont forgé les poètes de la grande mutinerie, Roubaud fait apparaître la règle qui affleure si souvent derrière la débâcle des règles, la mesure qui se substitue fréquemment à la dé-mesure ou à la non-mesure affichées, et la résurrection, malgré sa vieillesse

percluse, du *vers*. C'est-à-dire de la parole mémorable, cette « *secrète poursuite de musique* » dont Mallarmé annonçait la perpétuelle renaissance de phénix à travers les soubresauts de la « *crise de vers* ». Crise de vers qui n'est sans doute qu'un des aspects d'une crise plus générale de l'art occidental. Elle fait croire aux premiers éternels spectateurs éberlués que Tzara ou Michaux « ce n'est pas de la poésie », que Klee ou Wols « ce n'est pas de la peinture », que Webern ou Varèse « ce n'est pas de la musique », que Beckett ou Ionesco « ce n'est pas du théâtre », que Einstein ou Planck, « ce n'est pas de la science », que Freud ou Groddeck « ce n'est pas de la psychologie », et plus généralement, que ce qui survient en ne « ressemblant pas » surprend et fait soupirer : « Ça n'est plus ce que c'était. »

La seconde moitié du xx^e siècle n'offre évidemment pas une image rectiligne et un tracé unique de la mutinerie des révoltés du vers. L'insurrection a été radicale dès l'origine : le poème en prose de Baudelaire est radicalement en prose. Les *Illuminations* et la *Saison en enfer* ne louvoient ni n'aterraient avec la forme qu'adopte Rimbaud. Elles ne dissimulent dans leurs explosions d'images et de sentiments aucun alexandrin subreptice, aucune *forme fixe* déguisée en prose. Mais l'histoire de la poésie reproduit la démarche qu'un proverbe néerlandais attribue à Dieu : elle « *avance droit avec des courbes* ». Elle va de l'avant avec mille retours. Les poètes modernes ressentent tous, plus ou moins fortement, l'impossibilité (après quelques siècles couronnés par le siècle de Hugo) d'utiliser sans précautions le vieux superbe destrier à douze pattes : il risque d'être devenu une haridelle fourbue. Certes, il va garder, il garde encore, des cavaliers d'élite, des écuyers de haute école. « *Alexandrin pas mort Stop Poème suit* » : c'est ainsi qu'on pourrait déchiffrer le télégramme que nous envoyions périodiquement des poètes qui pensent que, dans la guerre des arts comme dans l'art de la guerre, on ne fait de progrès que si on ne procède pas seulement par razzias,

opérations de commandos et rezzous, mais refuse d'abandonner les fourgons de butin des anciennes batailles en occupant tout le terrain (y compris celui qu'on a dépassé). Il faut que l'avant-garde ne soit pas coupée de ses sections d'échelons, et que l'arrière, c'est-à-dire la tradition, suive. Péguy, Valéry, Apollinaire, Catherine Pozzi, Robert Desnos (et souvent Yves Bonnefoy, après eux) font la preuve par douze que le vers classique a encore de beaux jours, des jours où il apparaît parfois beau comme un jour qui se lève. Mais les avant-gardes de la patrouille du temps qui savent que les voyageurs remontant la durée n'abordent jamais dans le passé, mais seulement dans un présent toujours neuf, sont l'exception. La plupart des poètes tournent autour du vers avec méfiance ou lui tournent le dos avec rage. Il y a ceux qui rudent avec la prosodie, l'épousent clandestinement, feignent de vivre en union libre avec des vers habillés de prose, des vers qui prennent grand soin de n'avoir pas l'air de vers. C'est un alexandrin savamment dissimulé sous l'apparent glissement typographique de la prose, que Claudel camoufle derrière une apparence de patenôtre et de litanies latines, que Saint-John Perse feint de dérober princièrement à notre oreille, que Paul Fort, plus matois et plus naïf à la fois, chaussé de gros sabots pour danser une bourrée légère, fait caracoler. Il y a les poètes qui glissent dans un vers libre savamment étiré des mesures régulières quasiment invisibles : la grande respiration d'express sur les voies libres de Valéry Larbaud, la très douce houle étouffée de Milosz. Et il y a surtout la très nombreuse (et disparate) cohorte de ceux qui acceptent le vers « classique », mais non sans le soumettre à des épreuves perverses, jugements de Dieu, ordalies, brimades ironiques, gymnastiques correctives, parcours du combattant. Il y a le vers traditionnel morigéné et « cassé » par les poètes campagnards comme Francis Jammes ou les chantres de la ville « unanime » comme Jules Romains. Il y a le vers brisé et « rejeté » dont Pierre Jean Jouve se sert pour

faire deviner la musique du vers qu'il refuse. Il y a le vers alexandrin ou l'octosyllabe que Supervielle fait boiter, par modestie, et qu'il oblige à cheminer avec la tendre gaucherie de l'humilité. Il y a la famille des poètes qui prennent vis-à-vis des sentiments et de la prosodie la même distance : celle de l'ironie. Ceux pour qui il n'apparaît pas *convenable* de céder sans résistance aux séductions de l'émotion et sans sarcasme aux facilités de la *régularité*. Le dénominateur commun de poètes aussi inégalement importants et différents que Georges Fourest et Raymond Queneau, que Tristan Derème et Henry J. M. Levet, que Max Jacob et Jean Tardieu, c'est de toujours détourner la tentation d'un cœur trop facilement sur la main par le tour de main de l'humour. C'est de n'avancer un vers régulier que sous le couvert de la parodie, du sarcasme ou de la pirouette allusive. Les grandes heures de la poésie deviennent ainsi les mauvais quarts d'heure du vers. L'art poétique consiste alors à inquiéter le vers, à l'ahurir ou le bousculer. Le vers sauve sa peau de justesse, ravivé parce qu'il s'est cru plus mort que vif, réinstauré parce qu'il a été à deux doigts d'être détrôné.

Mais pendant que les uns sauvent le vers au profit des circonstances atténuantes ou au bénéfice des tourments qu'ils lui infligent, d'autres mutins l'abandonnent gaiement à son sort. Ils sont parfois de ceux qui le maîtrisèrent comme personne. Les vers « réguliers » d'Apollinaire, d'Aragon ou de Tzara, grands artisans à leurs heures, dans la tradition de Ronsard et Hugo, ou les alexandrins qui surgissent soudain dans l'œuvre de Paul Eluard ou de René Char, font sourire de bonheur et de complicité professionnelle du Bellay et Vigny, pendant qu'André Breton fait la moue et que Benjamin Péret fait la nique. Pourtant, les piétons du Parnasse et les passants du Montparnasse, écoutant *La Jolie Rousse* ou les poèmes de *L'Amour la Poésie*, découvrant *Un certain Plume* de Michaux ou la *Prose du Transsibérien* de Cendrars, lisant Francis Picabia ou Francis Ponge, se sentent

heureux mais méfiants : « Tout cela est bel et bon. Mais comment voulez-vous *retenir* ça ? »

C'est vrai que dans la parole poétique qui a commencé par mettre un bonnet rouge au vieux dictionnaire, et qui a fini par couper la tête au roi Alexandrin, on ne trouve plus, en renfort de l'oublieuse mémoire, ces garde-fous et ces pense-bêtes, ces bornes de cadastre et ces aide-mémoire qui installaient le poème dans la tête de ceux qui connaissent *par cœur* et par corps des paroles aide-vie. À quoi sert un poème ? La première réponse, c'est qu'il ne sert à rien : à rien de pratique, à rien d'*utile*. La seconde réponse nous est donnée par ceux à qui la poésie a *servi*, quand plus rien ne pouvait les servir. L'utilité inutile de la poésie, c'est d'être ce qu'écrivait encore Desnos, qui va mourir dans un camp de concentration allemand. C'est d'être ces vers de Pasternak, de Mandelstam ou d'Akhmatova que se récitent à haute voix Evguenia Guinzbourg et ses compagnons de misère, dans les camps russes de la Kolyma. Un autre déporté, un Français, François Le Lionnais, a raconté dans un texte admirable, *La Peinture à Dora*, comment pendant les appels de l'aube d'un camp de la mort (dont par miracle il revint vivant) son voisin et lui se décrivaient de mémoire des tableaux qu'ils avaient aimés. Ce patient travail de *reconstitution* les aidait à survivre aux heures d'une lente mort. D'autres déportés, d'autres prisonniers ont dit ce que les mots et les images embarqués par la mémoire de voyageurs sans bagage représentèrent pour eux. La poésie, c'est cela aussi, c'est cela d'abord : le trésor qu'on peut emporter partout. L'homme le plus démuné, qui le dépouillera de ce qu'il sait par cœur ?

Mais ce que nous savons aussi, maintenant, c'est qu'on peut se passer, si précieux soient-ils, des recours et des secours qu'apportent, au souvenir des *paroles mémorables*, les beaux artifices de la scansion, les soutiens naturels du rythme, la « musique du vers » et les règles de la prosodie. Le défi lancé par Rimbaud, Reverdy ou Char, par les poètes qui

CLAUDE ROY

La conversation des poètes

Si on colle l'oreille à la porte des livres et aux portes de la nuit, si on fait bien attention, on peut entendre la conversation des poètes. La Fontaine demande des nouvelles du Loup Pelagneau à Raymond Queneau, Apollinaire frappe en langage chiffré contre la paroi de la prison de Théophile, Jean Tardieu joue à saute-jeux-de-mots avec Charles Cros et Paul Eluard essaie doucement de consoler Marceline Desbordes-Valmore des peines d'amour et de la défaite des insurgés de Lyon (mais il sait bien que Marceline est inconsolable).

J'ai toute ma vie prêté l'oreille à l'inépuisable conversation des poètes, jusqu'à ce moment où toutes ces voix merveilleusement différentes semblent n'en faire qu'une et où les poètes, dont aucun «ne dit pareil», semblent dire une seule chose — essentielle.

Du siècle de Louis XIII à notre siècle noir et sang, j'ai réuni ici, parmi les œuvres de France que j'ai aimées ou les poètes que j'ai connus, des portraits-souvenir, des bribes de petits bonheurs et des bouquets de joies, mon trésor de paroles, de mots et de merveilles, quelques échos, au fil du temps, de la conversation des poètes.



9 782070 733767



93-IV A 73376 ISBN 2-07-073376-9

130 FF tc