

MICHEL AROUIMI
Université du Littoral

Du microcosme au macrocosme : une aventure poétique

From microcosm to macrocosm : a poetic adventure

ABSTRACT: I became a poet in my youth: I certainly lacked skills, but not enthusiasm. I wrote poems (published much later), using collage in a very personal manner: I incorporated textual fragments of various origins and, unaware of poetic tendencies based on this technique, was ahead of them. Still, the actual originality of this "work," which I pursue till today, consists in two contradictory explanations I provide for my method: it is a technique whereby a poem-microcosm can be created but it also expresses the failure of the art of writing, which, confronted with reality, resorts to textual fragments without literary value.

KEYWORDS: poetry, citation, collage, microcosm, autoanalysis

Les définitions d'un dictionnaire pour enfants, mais encore certaines phrases dans des bandes dessinées vulgaires, me semblaient autrefois exprimer la vérité absolue de l'être, que j'essayais de capter dans mes poèmes d'alors¹. Cette technique poétique n'en était pas moins ambiguë : je la ressentais comme un échec de ma « parole » de soi-disant poète. Cette extinction du verbe a longtemps été pour moi une hantise qui est d'ailleurs devenue, paradoxalement, une

¹ J'ai présenté ces poèmes à l'occasion d'un colloque en novembre 2011 à Boulogne-sur-mer, « Le monde en images », dont les actes sont en attente de publication.

source d'inspiration. Citer les phrases d'un manuel du code de la route dans un poème qui peine à traduire un sentiment amoureux, c'est constater l'échec de la force créatrice ou des élans vitaux, qui animent le poème.

D'autres éléments disparates : fragments de poèmes fameux, énoncés empruntés à un mode d'emploi ou à une recette de cuisine, simples slogans publicitaires, etc., donnaient des allures de microcosme au « poème », où je les insérais. Cette technique de l'inclusion participe au principal effet que je souhaitais produire en écrivant un poème, où les évocations contrastées s'enchaînent dans une logique mystérieuse, celle d'un « microcosme ». L'idée n'est pas nouvelle, et resterait à montrer d'une manière systématique dans mes poèmes. En tout cas, la technique du collage (un peu comme dans les tableaux « combines » de Rauschenberg) n'a pas eu pour moi le sens d'une destruction de la forme poétique, ou celui du « détournement » dont se réclament les pratiques artistiques contemporaines.

Je me sens obligé, pour illustrer mon propos, de ne citer ici que des poèmes récemment publiés – même s'ils ne sont pas tous récents, loin de là. Depuis toujours mon inspiration se renouvelle assez vite, rendant difficile la constitution d'un recueil thématique.

Dans « Le voyageur sans visage », l'expérience personnelle qui a inspiré le poème s'efface, au profit de l'analogie du vécu avec celui d'un fameux roman pour adolescents, dont le titre est repris pour mon poème. Quelques phrases de ce roman « embrayent » le poème, avant l'évocation descriptive l'illustration figurant sur la couverture du roman. Or, cet univers bascule dans les strophes suivantes, avec les énoncés de la conférence d'un historien de l'art, dans une salle obscure qui se substitue au décor nocturne du début du poème. Les auditeurs sont eux-mêmes éclipsés, dans la suite du poème, par les élèves d'un cours de conduite. Alors les phrases du code de la route contrastent avec celles du roman. Cette équivalence est lourde de sens, sur les codes romanesques et langagiers. Quoi qu'il en soit, la fin du poème recèle d'autres phrases du roman, dont le contenu est mal distinct d'une expérience vécue ou rêvée, celle d'un voyage en avion. (L'abandon de l'italique pour les citations du roman participe à cette confusion.) La phrase du roman qui referme le poème, en rapprochant les noms de « Rio » et de « Paris », livre la clef du système poétique qui se joue des différences : une sorte d'alchimie du sens, poussée à sa limite. Mais ce plaisir intellectuel est le revers d'un déchirement psychologique...

Le Voyageur sans Visage

On était en janvier. Un lampadaire éclairait le trottoir luisant.
Il fourra vivement le précieux carnet dans sa poche
et repartit en pressant le pas.
Arrivé au numéro 57, il s'arrêta, indécis
devant une fenêtre éclairée, au deuxième étage.
Il regarda longtemps la maison, une maison comme les autres, sans style.
Les stores baissés de deux fenêtres laissaient filtrer la lumière.

Les mystères de la ville, ou ceux de la vie se resserrent dans cet éclat jaune, au tout début du livre. Sur la couverture de carton glacé, un jeune homme *sans visage* marche entre deux hémisphères. Lunettes noires et blouson d'aviateur et parmi ses bagages, une raquette de tennis dans une housse à motifs écossais.

En hiver la nuit tombe d'un coup. Dans le rond solaire d'un abat-jour, le micro trop près des lèvres, un conférencier questionne les épaufrures d'une statue, tandis que sur l'écran défilent des cartes postales.
On a retrouvé cet Apollon sans visage
enterré près du temple de Neptune.
La légende des pierres avive l'ombre
où les auditeurs écrivent sans bien voir.

Une proue de verre pousse la nuit sur le carrefour. Au sous-sol de cette maison, les élèves de l'Auto-École lisent le texte de la diapo qu'un magnétophone récite sans hâte.
J'allume mes feux de croisement la nuit
sur une route munie d'un éclairage public
si mes feux de position sont insuffisants.
Cette flèche verte m'autorise à tourner à droite
malgré le feu rouge.

Le pare-brise éclate en larmes,
sous la pression du marbre veiné

qui guide les doigts dans un hall obscur.
Troisième étage, porte gauche.
Au bout du téléphone, une bouche invisible s'annule.

On actionne l'interrupteur au lieu du clavier.
 Les murs s'agitent, élaboussés
 dans le renversement du soir.

Françoise prit l'assiette, y déposa deux sardines.
 Il y eut un silence, qui ne dura pas.
 Sous la plaque chauffante un point rouge,
 et dans l'ombre un point de lumière verte,
 quand la chanson fait exploser le studio.
 Les gestes quotidiens sont des aventures ;
 un jour – mieux qu'une injection : deux gouttes dans un verre
 et des pieds à la tête, nous serons transparents.
 – Comme le *voyageur sans visage* : *La pluie le rendra-t-elle visible ?*
 Plus léger que cette vapeur sifflante.

Des milles d'altitude, au-dessus des nuages. Les passagers branchent leurs écouteurs au moment du film ; l'un d'eux parcourt les plages musicales et ferme les yeux. Des bouts de métal plongés dans des trous, et rien d'autre à savoir des tours
 qui font rayonner le monde sur un écran d'illusionniste.

À la fin du livre, le *voyageur* se promène à Rio : C'est vrai je vous croyais petit et brun vous êtes grand et blond. Connaissez-vous le parc du « Palais », le plus grand de Rio ? On dit qu'il ressemble à un jardin de Paris...²

La présentation graphique, avec les inclusions textuelles mises en « vers », accentue la confusion de l'expérience vécue et du contenu du roman. De même avec le poème « Des yeux clairs mais glauques », dans lequel l'extrait d'un récit de Lovecraft est présenté en « vers ».

Des yeux clairs mais glauques

Au nord, le promontoire accuse l'horizon. Partout une toison de caoutchoucs géants, immobile sous le vent de Marie-Galante. La mer se refuse, dans l'espace où pèse le poing vert de l'île. On voit le roc avancer, sur une écume outrée qui réplique au soleil du vieux cueilleur. Un trou.

² Voir M. Arouimi, *Paysages sous tension*, Lyon : Jacques André, 2012, pp. 84–86.

Armé en cap d'herbes grises, cet Éden fait se croiser le fer des veilles et les poissons du rêve. Tout l'arôme de la préhistoire dans une infusion, claire comme le flash qui fixe les poses des acteurs d'un jour. Souvenez-vous que les conserves s'oxydent; la chaleur *transfigure* la *Flore*, comme disent les cartes que le vide se poste à lui-même.

Dans leur propre rôle, les dieux de Lovecraft, mi-grenouilles et mi-poissons. Leur décor, ancré dans la bouche du lecteur
*Une étrange sensation de malaise en regardant le paysage
où la route creusée d'ornières rejoint le ciel bleu.
J'avais l'impression que l'autobus allait s'enfoncer
dans les arcanes inconnues des secrètes régions d'en haut.
Au large de l'île, une large ligne noire.
Ce devait être le récit du Diable, qui semblait me faire signe.
La tête du conducteur donnait une impression de saleté huileuse,
une tête détestable, ni asiatique ni polynésienne ni négroïde...*

Horreur des juifs? Love écrivait au chalumeau, comme aujourd'hui s'amuse les lasers. Il mourut dans un branle-bas de fer-blanc, quand la Seconde Guerre prenait vol.

Un ptérodactyle en plomb, grand comme une libellule, et le *romarin* marin de Marie-Galante, séché dans un vase en métal des années trente. Ces deux bibelots sur l'étagère encadrent une juive peinte en blond, qui montre ses dents, ses yeux de jade et son épaule nue sur la couverture de *Marie des Isles*.
Une actrice d'après-guerre, morte de la leucémie, comme le film corrodé dans ses boîtes.

Un gitan tout brûlé la viole au large du roman,
sur un *talus d'herbes sauvages qui picotent délicieusement*
la peau de Marie.

Cascades perdues, galions bondés
sortent des plis de sa blouse hissée
que serrent des chaînes épaisses.

Un X énorme, comme un paraphe à ce tableau,
cet assemblage de photos retouchées
dans un cadre de ferrures
peintes³.

³ *Ibidem*, pp. 75-76.

Ce poème rassemble deux univers différents : un paysage de Marie-Galante, et le salon d'un appartement moderne garni de bibelots, parmi lesquels une plante séchée provenant de ce paysage fait le lien de ces deux univers. Ce mariage est encore le prétexte d'une mise en rapport de deux œuvres de la « littérature mineure » : d'abord l'extrait d'un récit de Lovecraft, dont le souvenir est entraîné par l'évocation descriptive du paysage, ensuite un passage du roman de Robert Gaillard *Marie des Isles*, réduit à une seule phrase, moins mémorable que la couverture illustrée de ce roman. Il s'agit des photos du film inspiré par ce dernier.

Le nom de « Marie des Isles » renvoie à celui de Marie-Galante. Le motif des cartes postales, à propos du paysage réel, trouve une sorte de pendant dans celui des photos du film, avatar dérisoire de l'art pictural. Or, le charme sulfureux du roman implique une forme érotisée de la violence universelle, dont l'origine est portraiturée sous les traits du paysage de Marie-Galante. Ce paysage matérialise en effet une contradiction, paternelle si l'on veut, dont les effets sociaux et culturels sont représentés par certains motifs de la première évocation.

Les récits de Lovecraft peuvent se lire dans ce sens ; ils sont le reflet des tensions qui devaient conduire le monde à la Seconde Guerre mondiale. Le thème du racisme jette une lumière singulière sur les symboles variés de la dualité qui se succèdent dans l'évocation du salon, jusqu'à celle de la couverture de *Marie des Isles*. L'évocation de cette couverture est le moyen d'une critique de la fonction de l'art, envisagé comme une vaine purgation de la violence humaine.

Cette énigme revêt un autre sens : les chaînes qui serrent de corps de l'actrice, ce « X énorme », au-delà de leur signification littérale, expriment la division de l'être qui joue un rôle mystérieux dans l'acte créateur, en l'occurrence poétique. Dans la dernière phrase du poème, ce « X » visualise au moins le schéma suivi par la composition du poème, et le principe même de l'esthétique qui s'y affirme.

Autre paysage, celui de la « vallée du cachemire ». Une simple photographie, trouvée dans une vieille encyclopédie. Le poème, titré par cette légende, suggère une sorte de rapport entre ce paysage et la photo de statues grecques, cette fois dans l'ouvrage d'une archéologue. Le poème ambitionne ainsi de réfléchir la diversité du monde, et les contradictions violentes qui le déchirent. L'ancien et le nouveau, mais d'abord le temps et l'espace se superposent, dans une explosion du sens qui se joue des mythes anciens et du Nombre, auxquels réfèrent les images clés du poème. Tous les aspects de la culture humaine (les arts et la science) tendent à se rejoindre, inspirés qu'ils sont par une contradiction mystérieuse, assimilée dans ce poème au désir inassouvi ou privé de

son objet... Mais la limite entre le plaisir et son contraire se brouille. Sans que l'on puisse y voir la reconquête de l'Unité, chère aux civilisations disparues.

La vallée du Cachemire

Kouroï.

Des hommes de pierre guettent,
moins lourds que le silence qui les traque
dans ces photos pleine page, taillées comme à coups de ciseau plat.
Ces prisons de papier glacé, toutes numérotées,
se carrent dans le pavé de Gisela.

New York, London,

nomment en lettres grasses le vide blanc de la page de garde.

Le monde entier n'est qu'un musée.

Les bouts de marbre ne varient que par leur nom :

Jambe, Main, Tête? Mathématiquement espacés.

Rien d'autre, mais sans prix sur leur pied de métal,

dans des cubes de verre qui glacent un astronef en escale.

Rien n'est un mystère, surtout dans le grand livre
où l'histoire de la planète précède celle des hommes.

On traverse à la vitesse de la lumière

les civilisations disparues, sur la mer bleu cru

de la planche qui divise l'ouvrage.

Si peu de chose, quand l'encyclopédie se ferme en coup de cuir noir.

Un autre coup, c'est la vallée du Cachemire :

une technique antique et la rousseur du vélin

donnent à ce vieux cliché toute la saveur de l'Asie.

Et avec ça, l'odeur jaune des livres de poche
oubliés dans les placards de banlieues.

La verve des romancières anglo-saxonnes

étouffe sous le dictionnaire d'après-guerre
qui régurgite sa *pollution solitaire*.

Une décharge atomique fait du monde

un carré qu'on saisit des deux mains,

comme un outil.

Le voilà piégé dans une photocopieuse.

Le serpent à tête de statue grecque
mord sa queue de rivière asiatique⁴.

Le sens philosophique de cette énigme se resserre dans le poème « Les seins de cuivre », qui portraiture la facticité de l'art et plus généralement de notre monde. Le texte « cité » (tout ce qui reste de la littérature ?) est celui d'un sachet de plâtre de Paris, décoré par une image qui est évoquée au début du poème. Cet objet, malgré sa finalité matérielle, reçoit un sens purement artistique. Cette torsion du sens est moins grave que celle que l'équivalence des œuvres de l'art antique et des prothèses réservées aux accidentés de la route. Dans la strophe médiane, le télescopage du sens, celui des lieux et des temps (avec les passages cloutés d'autrefois) apparaissent comme le reflet ou comme l'effet de la violence.

Cette violence extrême est une représentation de celle, inhérente à l'humanité, qui serait l'objet de toute *catharsis* artistique. Les vertus mimétiques de l'art, comme thérapie de la violence mimétique ? Certes, l'art ne se limite pas à une imitation du réel. Mais le poème se joue des justifications spirituelles qu'on peut lui trouver. Même si l'Unité suprême est mimée, diaboliquement, par la tension qui unit les éphèbes de bronze et les prothèses de plastique.

Les seins de cuivre

Pour faire le moulage d'un bronze grec,
un peu de plâtre de Paris suffit.
Sur le sachet de plastique, un Pierrot à losanges noirs et blancs
montre comment s'y prendre.
Il gâche
le *Plâtre Fin du Bricoleur Parfait*
dans un bac posé sur une table chinoise.
À l'imitation de son chapeau
se dresse l'arrière-train d'un chat noir
sur le rond de son dos.
Car le triangle d'un toit recouvre les mots
PLÂTRE FIN DE PARIS.

⁴ *Ibidem*, pp. 77-78.

Au cinquième siècle avant Jésus Christ
les artistes copiaient les œuvres des grands sculpteurs
dont ne restaient que des imitations romaines en marbre.
Et sur les modèles réduits
des mamelons de cuivre s'incrustaient parmi quelques bijoux.

Les copies de plâtre ont un air d'épure
– quand la chaleur du détail se perd dans la craie.
Les moulages sans valeur s'érigent sur des trottoirs
jadis criblés de cuivre. Ils ne servent qu'à tracer
les déclarations rimées
parmi les copies de fameuses peintures,
barbouillées à la craie.

Le métal conduit bien la chaleur
et sous sa gaine en plastique, un fil électrique
est fait de fils de cuivre.
Les faux contacts déclenchent la foudre
et ce jeune homme est mort en allumant la radio
comme il sortait de son bain.

En souvenir des seins de cuivre,
Les conducteurs dont le volant défonce la poitrine
ont deux ronds sur leur thorax de résine,
deux taches oranges sur fond brun⁵.

« Traces » est le seul poème, écrit à vingt-deux ans, que je n'ai quasiment pas retouché. Certaines phrases font sentir la perte du pouvoir poétique, notamment dans l'imitation d'un ton professoral. Pourtant le rythme inédit, dès la première phrase, apparaît comme une maîtrise « instinctive » de l'unité, sonorisée dans le jeu circulaire des voyelles. Mais si unité il y a, c'est pour subir un travail de fissuration, sur tous les plans du texte. Dès les premières phrases, avec le choc du questionnement et de l'assertivité. La violence de la bombe atomique est mise en rapport avec celle de la cyclothymie de notre civilisation, possédée par un appétit de sacrifice dont la mode est le masque.

⁵ Je redonne à ce poème sa présentation en vers, à laquelle j'ai renoncé dans mon recueil *Effets de serre*, Paris : L'Harmattan, 2010, p. 84.

Traces

D'où sort cet argent ? Quelqu'un est entré ; je tourne en rond ce sont mes propres traces. Qu'ai-je pu faire hier soir... j'ai dû le noter dans mon agenda.

Il est souvent question de papier dans le monde : l'argent les décors d'un film et les photos – rien de plus impressionnable, une odeur humaine un geste brusque une goutte d'eau laissent leur trace à cet or blanc. Prenons l'exemple d'un pays plus léger que l'eau de mer. Une explosion dans une ville d'ombres a photographié les passants sur un mur de carton. Il paraît qu'aujourd'hui des traces actives hantent les éléments.

À l'échelle des grandes diffusions un trait sur la paupière agit comme un slogan : cette anglaise a l'air d'une geisha, le Travail libère, aimez vous. Toutes ces inflexions traversent les territoires ; les traces momentanées s'impriment dans le temps. Même après guerre on lance des trains bondés, les rails d'idées se tordent à coups de crosse. Une distorsion libère la voie pour un nouveau concert, oh ! les convois détournés se perdent ou sautent. On ne devrait pas laisser les enfants voir de tels reportages, un coup de soleil les rend malades, n'allez pas en plein jour tête et ventre nus. – C'est curieux les insuffisances les excès font des marques identiques.

Une femme en chemise de nuit recevait des coups de couteau dans la gorge, à moi mon Dieu pourquoi pourquoi ? disait-elle à son malade d'amant dans le texte illustré de ce roman rouge. Pauvre fille aux yeux marqués. Pourquoi ça maintenant, contre le mur d'une salle de bains. Reviendrai-je à moi ? – Ce genre d'images laisse dans un esprit vierge des traces indélébiles⁶.

Les deux paragraphes médians sont balisés par le thème de l'enfance. Dans le dernier paragraphe, le souvenir d'un roman de Zola (*La Bête humaine*), réduit à quelques mots, d'ailleurs altérés dans mon texte, répond aux questions angoissées du locuteur dans le premier paragraphe. Cette structure est harmonisée avec la fissuration dont je parlais. L'axe médian du poème est justement marqué par le télescopage scandaleux de la formule emblématique des camps de concentration et de l'injonction la plus chaleureuse du Christ. Et cette contradiction revendique ses droits dans l'équilibre de la structure du poème. Ce passage est d'ailleurs encadré par l'évocation du mimétisme, inhérent à la mode vestimentaire comme aux modes de pensée.

⁶ *Ibidem*, p. 86.

La violence du meurtre de Séverine dans *La Bête humaine* (annoncée par le thème du rail), revit dans l'angoisse qui, dès le début du poème, agite une conscience anonyme. Et c'est encore une façon de confondre la réalité et la fiction, le réel et l'art (littéraire). La réussite du poème tient à l'adéquation de sa forme avec l'« explosion » évoquée... Celle-ci exprime la contradiction très reculée qui régit l'esthétique du poème, et dont l'origine paternelle est vaguement suggérée.

Je terminerai par deux poèmes plus récents, où le procédé de l'« inclusion » se fait discret, sans rien perdre de son pouvoir détonant. Je commencerai par un poème inspiré en 2007 par la ville de Szczecin.

Titanic

La fin rapide, aussi nette
que le trou dans ton crâne.
Quelques os restent, étagés dans la barque
où veille une coupe (offerte au visiteur).

Tes phalanges indiquent
l'autre côté. Derrière le mur,
un vendeur du trottoir nomme les fleurs de son miel,
infusées dans ses yeux :
un dieu de sable, taillé dans le tumulus où rêvent d'autres os.

Le sommeil bute
sur un feu d'artifices que l'on ne fait qu'entendre.
Au réveil, heureux présage de quatre pies
et de nouveau le flot des routes à cinq voies
qui superposent des étoiles sur toute la ville.
De porche en porche, un sapin nain,
tout garni de fils d'araignées :
comme la ville, par les rails du tramway.
Nulle part on ne devine la Baltique,
vaincue par la mer des baraques.

Quelques débris de planches, serrées par deux ancrs marines :
c'est le dernier banc.
Les barbelés des murets gardent

comme un souvenir – un remords ?
 Partout des cheminées sans affectation.
 On ne distingue presque plus le logo des STONES
 sur la brique devenue plus rouge.
 Comme les terrains vagues,
 une base militaire est coiffée de tilleuls.
 Un mouvement de boudin la foule
 autour de l'abricotier géant qui flambe le jour⁷.

Parmi les métaphores de l'art poétique (miel de fleurs, feu d'artifice et fils d'araignée, etc.), le logo des Rolling Stones, peint sur un mur, exprime une forme contemporaine du lyrisme. Il s'agit d'ailleurs d'une bouche, figure érotisée du Verbe. Ce sens transcendant est incertain, même si le rouge de la bouche s'élargit dans celui des murs – tous pareils. Le sacré est plus présent dans la première strophe, où « un dieu de sable » bien réel accompagne l'évocation de la dépouille d'un guerrier dans un musée. Les connotations guerrières de cette vision se prolongent dans le thème militaire, dans la dernière strophe.

De nombreux motifs, harmonieusement distribués, peuvent d'ailleurs passer pour le symbole d'un équilibre de la forme poétique. Cette célébration de l'harmonie accompagne, non sans paradoxe, un constat d'échec, qui prend divers aspects dans l'imagerie du poème. Le rapport du « sapin nain » et de « l'abricotier géant », s'il est exemplaire de la symétrie, est terni par l'aspect dérisoire du sapin (*décalé* dans ce paysage estival) et par la métaphore incongrue du « boudin », associée à l'abricotier. C'est l'échec de la culture humaine, condamnée par les forces mêmes qui la portent. La construction du légendaire « Titanic » en est le signe. Mais la force qui a produit cette culture reste vivante.

Le logo des Stones, en 2007, est aussi l'image du vieillissement de la « modernité », tandis que les vestiges d'un passé lointain (dans la première strophe) ont un surcroît de vie. Ce renversement du sens accompagne un kaléidoscope d'espaces variés. Le poème, même s'il évoque un univers menacé de désintégration, s'offre comme une expression quasi mystique de la totalité. Au milieu précis du texte, divers motifs (étoiles, sapin, fils d'araignées, rails) ne sont pas seulement les images de l'équilibre du tissage poétique. Ils sont agencés dans des formulations dont la syntaxe évoque le rapport à double sens du singulier et du pluriel, autrement dit l'Un et le multiple. (Ce problème revêt un sens identitaire dans la première strophe, avec le rapport du « dieu de sable » et des « autres os »).

⁷ *Ibidem*, p. 75.

Non moins expressives, les « deux ancres marines » qui, dans un chantier naval, valent comme une représentation condensée des symboles des mythes unitaires, autant de réponses thérapeutiques à la violence humaine, où René Girard a vu l'aiguillon paradoxal de la culture. Mais le poème ne répond pas à ces questions, qu'il rassemble dans son espace énigmatique.

Cette « leçon » trouve une forme plus dépouillée dans un poème laissé sans titre, écrit deux ans plus tôt. Mais cette fois, la métaphysique (en l'occurrence chrétienne) présente un relief marqué. Je n'ai d'ailleurs pas calculé les vingt-quatre vers du poème, qui valent autant par le symbolisme céleste que par le sens diabolique de ce nombre. Toute l'ambiguïté du poème se concentre dans la citation des deux pancartes, « *Vite Clos* » et « *Louez-moi* », qui font mieux qu'exprimer la corruption de l'être, mise en scène dans le poème. Une absolue déréliction. La symétrie de leur disposition exprime-t-elle la perfection spirituelle de « l'or du Sacré Cœur » ? Ou au contraire, est-elle le signe de la division violente qui stimule les activités humaines, condensées dans l'évocation des travaux de réfection dans un parc urbain. La métaphore des « mille plaies » coïncide avec le milieu du poème, et donne sans sens le plus grave, le plus sacrificiel à cette symétrie. Après cette évocation, les simples mots « raz bord » donnent l'idée des bords d'une plaie chirurgicale, qui éclaire tous les plans du texte.

Finalemment

le béton vaut la terre battue,
quand les allées refaites plongent vers le soir.
Du même gris que les grillages amovibles
qui singent la vie de l'île de Pâques.

Un poids terrible
- et le frisson d'un orage sec
se communique à des fleurs immigrées,
dans les zones réservées du gazon.

Des plaques jaunes rivées sur les tiges d'acier
répètent ces mots : *Vite Clos*.
On se demande à quoi servent les draps
éclos sur la butte aux mille plaies.

Au raz bord d'une benne en contrebas du pont,
la crème sans couleur ne réfléchit rien.

Une autre, pleine de gravas, porte ce nom :

Louez-moi.

On ne sait trop si c'est l'été trop dur

ou l'automne absent

qui tue tant de feuilles.

Tout un boudin, sous les battants de la grille déjà fermée.

Et dans un moment,

l'or du Sacré Cœur, de très loin dans la ville

percera ces deux sapins mêlés

- une ombre sur le ciel indicible

où l'on n'invente pas l'étoile qui glace leur cime⁸.

L'île de Pâques et son mystère évoquent l'idée du Nombre. De même le « grillage », avec son diabolisme qui rejaillit sur la symétrie des expressions « *Vite Clos* » et « *Louez-moi* », dont se conjuguent les sens positifs et négatifs. Autre symétrie, celle de la « grille » et des « grillages » est une image durcie, matérielle et textuelle, de l'Androgyne. On peut qualifier d'alchimique le rapport de l'acier « gris » et de « l'or ». La lumière du Sacré Cœur est une promesse, que la « glace » (de l'étoile) ne contredit pas.

Les renversements ou les tensions du sens, au gré de nombreux motifs, médiatisent une tension qui s'affirme surtout dans le verbe « singer ». Ce mot-clef, au-delà de sa valeur allusive à l'égard de l'illusion artistique, exprime le mimétisme universel, dont le danger se verrait pacifié dans les rituels (Noël, et d'abord « Pâques »!). Mais le génie humain, avec toutes les ombres qui le rendent maléfique, est dépassé par l'éclat de l'« étoile ».

⁸ *Ibidem*, p. 92.

Paradigme de l'esthétique contemporaine, le recyclage entendu comme un retour critique au passé est un phénomène bien ancien et commun à toutes les formes d'expression artistique. Procédé infiniment divers et pluriel, il revêt tout un éventail de formes qui traduisent les tentatives d'imitations, de variations, de transgressions voire de transpositions des œuvres ou des genres antérieurs. Détachés de leurs parages, soumis à un nombre d'opérations de reconfigurations et réinstaurés dans un nouveau contexte, des motifs, des pensées et des procédés littéraires se voient de nouveau introduits dans le cycle de l'art. C'est là que réside l'intérêt majeur du recyclage : dans ce dialogue qu'il instaure entre les époques, les idéologies et les esthétiques.

Au théâtre, le phénomène général de l'adaptation, à la fois comme une pratique intertextuelle et comme une forme de réécriture, laisse à l'auteur une certaine liberté de création, mais, en même temps, impose des contraintes liées au danger de l'accusation de trahison et de détournement du sens initial, de simplification, de réduction ou de déformation. Une trahison qui devient aussi un point de départ pour de nouvelles recherches scéniques et esthétiques.

Le but de la présente monographie est d'explorer l'esthétique du recyclage dans les littératures française et francophone, d'en receler les formes, de réfléchir sur son impact sur le processus de la lecture et de voir dans quelle mesure le recyclage, synonyme de trivialité et de conformisme, s'avère producteur d'originalité et contribue à l'émergence de nouvelles formes et de nouveaux sens.

