Jacques Réda

La Dépossession heureuse
« Habiter *quand même* »

© L'HARMATTAN, 2005
5-7, rue de l'École-Polytechnique ; 75005 Paris

L'HARMATTAN, ITALIA s.r.l.
Via Degli Artisti 15 ; 10124 Torino
L'HARMATTAN HONGRIE
Könyvesbolt ; Kossuth L. u. 14-16 ; 1053 Budapest
L'HARMATTAN BURKINA FASO
1200 logements villa 96 ; 12B2260 ; Ouagadougou 12
ESPACE L'HARMATTAN KINSHASA
Faculté des Sciences Sociales, Politiques et Administratives
BP243, KIN XI ; Université de Kinshasa – RDC

http://www.librairieharmattan.com
harmattan1@wanadoo.fr
diffusion.harmattan@wanadoo.fr

ISBN : 2-296-00621-3
EAN : 9782296006218

Marie Joqueviel-Bourjea

Jacques Réda

La Dépossession heureuse
« Habiter *quand même* »

À mes grands-parents
À la mémoire de mon grand-père

L'HARMATTAN

Je remercie mon mari pour son soutien indéfectible, son aide patiente, son amour attentif.

♋

Que Maguy Albet soit ici remerciée pour ses encouragements nécessaires, et pour sa confiance chaleureuse.

Un Pigeon

Le pigeon (et je pense au pigeon commun de nos villes, où se rencontre également la variété plus noble des ramiers), le pigeon possède à mon avis deux natures.

Cette volaille, que l'on voit trotter et picorer obstinément n'importe quelles saletés sur le bitume, n'a que peu de rapports avec l'oiseau qui s'enlève d'un puissant claquement d'ailes pour évoluer autour des monuments.

Il ne donne plus alors qu'une impression de maîtrise élégante dont font preuve bien peu d'autres oiseaux.

Dans une alternance aussi nette du terre à terre et de la grâce, comment ne pas discerner une allégorie du poète, personnage souvent ordinaire dans ses habitudes et mesquin dans ses réactions, mais dont les sentiments de temps à autre s'élèvent sur le battement du mètre ?

Baudelaire en a fixé le modèle avec son albatros.

On ne saurait tirer du pigeon une image aussi grandiose et frappante, sinon un petit nombre de détails plus ou moins instructifs.

Ils proviennent de mon expérience – en tant que pigeon.

J'ai peu de mémoire : quand je pâture au hasard au long des jours, sans autre souci que de me jeter sur les sensations immédiates dont je me nourris, sans trop me préoccuper de leur goût souvent fade, parfois amer, ni de leur valeur énergétique, je n'ai aucun souvenir des moments où me revint la noble capacité de voler.

J'avale donc indifféremment le bon grain et l'ivraie, le rebut et la pépite et, prenant mon indigestion chronique pour un redoublement de ma faim, je ne suis qu'une grosse sauterelle de plumes dont le ressort est la peur.

On me croirait pourtant téméraire, alors qu'un mouvement imprévu suffit à m'alarmer : d'un bond je retrouve mes ailes pour me mettre à distance convenable, à moins qu'elles ne se déploient toutes seules sous le coup d'une grande frayeur, m'emportent vers l'altitude le temps d'oublier ma surprise.

Puis je réatterris et de nouveau m'affaire dans la poussière, insistant, effaré, balourd.

Je ne comprends pas comment le bonheur de ma seconde nature céleste ne m'a pas inspiré le dégoût de cet avilissement, mais le souvenir inconscient que j'en garde explique pourquoi je ne m'avilis qu'avec une espèce de fureur.

L'ivresse de mon essor me ressaisit quelquefois par bouffées, tandis que je malmène une ordure dans le caniveau, ou harcèle stupidement une pigeonne encore plus stupide.

Ceux qui m'ont vu planer partagent-ils mon exaltation ? Et m'ont-ils reconnu parmi tous mes compagnons d'envolée ? Je ne le pense pas : tous les pigeons se ressemblent.

Pour se faire remarquer, il leur faut se percher sur la tête d'une statue, d'une manière ou d'une autre se rendre importuns.

Plaise au ciel qu'à l'écart seulement je picore, fiente, roucoule, et que pour moi seulement renaisse l'illusion d'avoir rivalisé avec l'aigle dans le soleil.

Jacques Réda

En guise de « non-préface », Jacques Réda a bien voulu nous confier ce poème en prose, inédit : qu'il en soit ici très chaleureusement remercié. M. J.-B.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

Liste des abréviations utilisées :

A : *Amen* (« *Poésie*/Gallimard »)
Ab : *Abelnoptuz*
AC : *Accidents de la circulation*
AD : *Aller au diable*
AÉ : *Aller à Élisabethville*
AM : *Aller aux mirabelles*
AN : *Affranchissons-nous*
ASM : *L'Adoption du système métrique*
BE : *Le Bitume est exquis*
BS : *Beauté suburbaine*
C : *Le Citadin*
CCA : *Châteaux des courants d'air*
CÉ : *Un Calendrier élégiaque*
Cl : *Cléona*
Co : *La Course*
CPC : *Les Cinq points cardinaux*
CQVPL : *Celle qui vient à pas légers*
FB : *Ferveur de Borges*
FF : *Les Fins fonds*
HM : *Hors les murs* (Gallimard, « Le Chemin »)
HT : *L'Herbe des talus* (Gallimard, « Blanche »)
I : *L'Incorrigible*
Imp : *L'Improviste* (« Folio/Gallimard »)
LR : *La Liberté des rues*
Lr : *Le Lit de la reine*
LU : *Lettre sur l'univers et autres discours en vers français*
MP : *Le Méridien de Paris*
NLR : *Nouveau livre des reconnaissances*
PLR : *Premier livre des reconnaissances*
R : *Récitatif* (« *Poésie*/Gallimard »)
RAP : *Recommandations aux promeneurs*
RC : *Retour au calme*
RP : *Les Ruines de Paris* (« *Poésie*/Gallimard »)
S : *La Sauvette*
SD : *Sonnets dublinois*
SM : *Le Sens de la marche*
T : *La Tourne* (« *Poésie*/Gallimard »)
TCAN : *Treize chansons de l'amour noir*
VSS : *Un Voyage aux sources de la Seine*

Les références critiques les plus fréquemment mentionnées sont pareillement convoquées sous leur forme abrégée ; la première occurrence de l'ouvrage se trouve suivie de son abréviation. Lorsque le lieu d'édition est Paris, il n'est pas mentionné.

En texte, succédant à la citation, la forme abrégée de l'ouvrage (entre crochets) est suivie du numéro de la page convoquée. Si plusieurs citations successives concernent un même ouvrage, la référence au livre n'est mentionnée que la première fois, et ne figure entre crochets que le numéro de la page. Si la citation n'est suivie d'aucune référence, c'est qu'il s'agit de la même que celle de la citation précédente.

Si un chapitre particulier d'un ouvrage critique est plusieurs fois mentionné dans un même paragraphe, on ne donnera que la pagination de la première citation.

Lorsqu'une citation en retrait commence par une minuscule, c'est que le début de la phrase a été tronqué.

Tous les soulignements (*en italiques*) sont de notre fait ; sauf mention expresse.

SEINE

> Cette plénitude intermittente, celui qui la connaît un peu sait bien qu'elle est dépossession. Dépossession heureuse, mais dépossession. [CQVPL, « L'Intermittent »]

« [P]lénitude » et « dépossession », joie et déprise simultanées : la poésie de Jacques Réda se voue à cette déchirure, folle, nécessaire, que nulle rhapsodie ne saurait parvenir à coudre. Les bords de la cicatrice demeurent à jamais disjoints. L'écriture est à ce prix. La première section de *Celle qui vient à pas légers* se donne tout entière à ce « saisissement », qui « exclut » son hôte, à ce « passage » de « l'impersonnel » en lui, que sa parole œuvre à accueillir, dépositaire étonnée de cette « clarté »[1] qui ne resplendit que pour se retirer aussitôt.

Poète[2] ? Il lui faut céder à l'abandon, à l'effacement. Sa seule « vocation » est celle de qui consent « à disparaître », à n'être plus qu'un « creux déserté ». Poète ? Un « nom », « qui n'est rien de plus que la trace de notre effacement ». Le titre n'est pas de gloire. Trace d'un évanouissement que son prétendu propriétaire peine à comprendre, il ne dit que la perte, son consentement, la charge illusoire de toute possession, la souveraineté de la cendre. Poète ? L'égarement magnifique de l'errant, « en paix sous l'absolument autre lumière », lui que déserte, mais pour quelques « minutes » seulement, la « dépossession malheureuse ». Alors ? Alors « brille l'adoration perpétuelle écrire » [CQVPL : 37]. Quelque chose *comme* la « Grâce ».

Le titre de ce livre emprunte à « L'intermittent » la reconnaissance blessée, éblouie, de cette « plénitude intermittente ». « Il aurait fallu ne jamais commencer. » Ne pas répondre aux invites de l' « ange », méconnaître la séduction de son sourire. Trop tard, cependant. Le poète est celui qui a cédé à son désir, Orphée qui se retourne pour *la voir*, et non Ulysse se bouchant les oreilles pour *ne pas l'entendre*. Il a vu, il l'a vue. Comment en revenir ? Comment revenir du Royaume des Morts ? C'est *entre* deux morts, en effet, que se débat l'écriture : celle dont on revient, dont on ne cesse pas de revenir ; celle dont on ne reviendra pas.

[Crime et folie]

C'est, pareillement, *entre* « crime » et « folie » que l'écriture se débat : « Hors de la profonde innocence de tout, ce qui surgit prend aisément à son début l'apparence de la grâce la plus naïve (et même, j'imagine, les premières atteintes du goût du crime, le premier sourire équivoque de la folie). » Le crime : tuer l'Autre. La folie : laisser parler l'Autre en soi.

Les premiers recueils, *Amen* (1968), *Récitatif* (1970) et *La Tourne* (1975), rôdent significativement autour de ces dangereuses contrées : le poète partage l'« erreur » du « criminel » dans « Post-scriptum », « la nuit première de l'assassin » dans « Le Crime de Basse-Yutz », lui que « l'amour et le crime » encore « parach[èvent] ». « Porte d'automne » comme « Le Détour » disent, avec circonspection, la mémoire de l'holocauste. Les comparaisons et métaphores évoquent, quant à elles, le tranchant de la faux, des « couteaux » s'approchent, qui « luisent » [A : 28], ainsi « le tranchant / Des faux laissées sur la pelouse obscure » [43] : « comme une épée » [23], « comme un couteau » [T : 209], un rayon de soleil « au tranchant de bêche » « laboure » [A : 53] la rue, la « lumière tranchée à coups de sabre » [66] inonde les souvenirs, « touch[e] la pointe de nos armes » [R : 87], « le tranchant du couteau sur la gorge » rapproche ceux que n'illumine pas « la claire épaisseur du buisson de parole » [A : 73].

« Le Correspondant » avoue : « Autrefois je me retournais comme une folle dans mon lit. » Le poème qui fait suite à la prose initiale de *La Tourne* s'interroge : « Mais le matin est une chaise, / le soir est une chaise, / et la nuit rien que le fantôme assis d'une rivière / qui tricote croyant haler ses anciens tourbillons, / bougonnant merde où sont- / ils enfin quoi je ne suis pas folle ? » Les « creux » des « chemins qu'il aurait fallu prendre » sont « à l'affût, sous la viorne, de la folie » [T : 184]. La mère de « Mon parler… » est « quand même un peu folle » et c'est une « pauvre folle » qui surgit « entre les piliers de fonte du métro » [202] : une « voix méchante et folle » appelle sournoisement « [c]elui qui passe / À distance des chiens en rage dans les hameaux » [211].

Au crime que le tranchant des couteaux, symboles phalliques, érige en démence masculine, répond une folie singulièrement féminine : les femmes sont folles, folles cependant d'une folie autrement perverse que ne le sont les pulsions meurtrières des hommes. C'est la langue en elles qui est folle, et parle, à voix « basse », la folie.

Au seuil de la lumière[3], le dernier poème de *La Tourne* conjoint le spectre du crime à la menace de la folie : « Mais l'eût-elle étouffé dans sa couche enfantine, / Âme et cœur y passant, le pinacle des fous / Abattu dans son âme et cœur – si je me fous / Qu'on l'ait retrouvé nu sous la froide églantine / Ou sanglant au bord de ce lit, décapité / Qui relève à deux mains le feu mort de sa lampe ! » Que dit cet Autre que le sabre ou l'étouffement menacent de mort ? Que ressasse la folie, quand sa voix démultipliée rebondit dans la chambre d'échos du crâne ? La vie, l'effarement en elle d'une volonté de puissance que rien n'épuise. Or l'écriture se risque aux deux bords de cet affolement : « à sa pointe la plus fine (la plus fragile) » [CQVPL : 11], ainsi devenant ce qu'on appelle un « style », elle s'épuise à maintenir un équilibre précaire entre le plus singulier, « le ton unique d'un

être résumé dans ses cadences et sa ponctuation » [tuer l'Autre], et le plus universel, « l'inflexion fondamentale, commune aux voix les plus diverses » [laisser parler l'Autre en soi]. Rejouant l'Orestie, la section « Langue maternelle », qui succède à « L'Intermittent » et à la section éponyme, « Celle qui vient à pas légers », ne laisse aucun doute quant à la *scène* primitive : une mère qui « divague », pauvre « malheureuse », erre « accrochée aux basques sanglantes de ses enfants ». « Il y a eu crime. » Agamemnon est mort, tué par Clytemnestre. Le fils, Oreste, vengera le « fondateur ». Crime et folie au fondement de la généalogie.

Ainsi l'inspiration poétique, entre crime et folie ? Sous des dehors que la critique juge – à tort – bonhommes, la poésie de Jacques Réda sourd de cette double menace. Elle n'en est pas revenue : « écrire » est, explicitement, « folie ». « Atteindre et séjourner au bord de l'exténuation spirituelle » : depuis bientôt quarante ans, l'œuvre rédienne, « portée par ce rythme essoufflé qui n'en peut plus », séjourne *là*, à l'orée d'une folie que le rail des vers ou l'ampleur de la prose tentent d'apprivoiser. *Là* : ce sont ces deux lettres qu'infléchit l'accent, grave, que toutes les pages des deux parties à venir s'essaieront à circonscrire.

[Quand même]

La « dépossession », « heureuse », est affaire poétique. Mais *être dépossédé*, c'est aussi bien *être possédé par* la voix de l'Autre. « [F]oudre » ou « petite pluie », qu'importe : « les poètes ne sont que les interprètes des dieux, puisqu'ils sont possédés, quel que soit le dieu particulier qui les possède. »[4]

La « caution inaugurale des dieux »[5] est en effet nécessaire, qui détache le poète « vers sa limite », « son précipice ». Dans cette direction », « dans cette extrémité » à l'impossible assignation, une *tension*, seule, préside à l'établissement d'un séjour auquel nulle place ne saurait être accordée : « Oui, *là*, sans pente, sans appel, sans décision d'aucune sorte, laisser sourdre en des mots ce qui marque le suspens de toute possibilité de parole. »

Toutefois, l'expression, « dépossession heureuse », ne saurait se réduire à désigner ce que l'on entend par *inspiration*. Au-delà d'un rapport aux muses, elle tend à définir un certain *mode d'habiter en poésie*. Le sous-titre de ce travail oriente la réflexion en direction de ce que fait entendre la deuxième moitié du titre de Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie* malgré tout[6] : il s'agit bien, en effet, d' « habiter *quand même* ». Habiter *en dépit*, précisément, non pas tant de la mort de Dieu, que de la fuite des dieux[7] qu'accompagne la perte de l' « origine », celle de « la vraie patrie » dont « le souvenir à moitié englouti » [Imp : 21] plombe de sa tristesse, *bleue* (le *blues*), toute velléité d'envol. Or :

> Au terme d'une si complète dépossession, seule la dépossession subsiste. Cependant elle subsiste, et sur cette évidence se fonde la poétique de Flanagan. Regardée en effet non comme le *point* extrême et douloureux du manque, mais comme le seul espace, ou négatif ou neutre, où le pianiste puisse *quand même* habiter, elle l'y rend à l'attente, à la chance d'une apparition alors d'autant plus émouvante et pure en ce lieu de transit, et sur laquelle il semble n'avoir et ne désirer d'autre pouvoir que celui de guide ou de médium qui s'efface. [296-297]

La dépossession, qui s'abreuve à la source jamais tarie d'un « manque » essentiel, apparaît néanmoins comme « le seul espace » où habiter. C'est en effet le séjour du poète, *via* celui du musicien de jazz, que *L'Improviste* questionne, interrogeant sans relâche ce « 'quand même' d'espérance ou de certitude » qui ne saurait se résoudre qu'en « vacillation émouvante », celle de qui hésite entre « l'éclosion à la fois forte et fragile du point du jour » et son « déclin » [228]. Chanter la dépossession ne s'autorise qu'à asseoir le chant au cœur même de cette dépossession qu'il déplore. Aussi le séjour n'est-il qu'un « point », qu'un « site où [la] force n'est plus que ce qui la dessaisit » [286 ; 287]. Là, le poète, comme l'homme du jazz, « touch[e] à cette fusion de la vigilance, d'abandon, d'oubli de toute appropriation et de tout but qui se réalise peut-être dans la prière, devenue en effet – *tiptoe tapdance* – l'avance furtive et dansante, sur la pointe de… » [294] Furtive, la visite de la grâce. Elle se retire bientôt, laissant le pianiste au « silence qui hante la plénitude en ruine de sa musique » [225], le poète « à la nuit du péché » [CQVPL : 14], seuls, définitivement séparés. « Mais qu'aimer sinon la séparation, là où il n'y plus qu'elle ? » [Imp : 23]

Comme le jazz « [s]urgi du manque et de la dépossession » [278], la poésie de Jacques Réda prend ses racines dans « l'intervalle désert et fascinant de la séparation » [22], dans ce « manque initial » [R : 106] qu'il lui appartient d'apprivoiser. Habiter ne se peut paradoxalement concevoir qu'à prendre acte de la dépossession, native, que le dépossédé incessamment reconduit, désespérément « dehors » [AM : 78].

[Au fil du courant]

Nous disions : *entre* deux morts. Le spectre de la mort étend son ombre. Les « Malaises » de *La Course* (1999) entérinent une angoisse que *Lettre sur l'univers et autres discours en vers français* pressentait en 1991[8]. « Dans le dixième », prose d'*Accidents de la circulation*, la nomme explicitement : la mort de l'autre préfigure celle, à venir, du poète. L'humour qui affleure dans certains poèmes de *L'Adoption du système métrique* (2004), tels « Adresse d'une âme à son corps », « Être ou avoir été » ou « La Canicule », est noir bien souvent, quand il ne se fait pas requête discrètement propitiatoire : « Je ne déplore pas mon absence future / (C'est une étrange liberté), / Mais épargnez-moi trop d'attente, / Et la torture / D'un esprit soudain hébété / /

Et qui par instants s'en avise ou le soupçonne. » La mort, toutefois, n'est pas seulement *à venir* : elle est *déjà* venue. Si la mort pressentie effraie, terrorise même parfois, la mort éprouvée – sur le mode, certes, de l'euphémisme – relève, quant à elle, d'un souvenir heureux. Elle ne fut, du reste, pas vécue comme *tré-pas*, mais comme abandon, bienheureux laisser-aller, délectable glissade. La fin d'*Aller à Élisabethville* (1993), annonçant l'*incipit* d'*Aller au diable* (2002), rejoue la scène qui s'imposait dès *Récitatif*[9] et que module en sourdine l'ensemble de l'œuvre, jusqu'à *L'Affaire du Ramsès III* (2004) : celle de la noyade.

Or cette noyade est heureuse dépossession : « J'allai m'asseoir sur le ponton de M. Gadoux, en face de l'île, détachai l'amarre du canoë, m'étendis tout au fond et me laissai glisser au fil du courant vers les rapides. » [AÉ : 99] L'ultime phrase du récit scande de ses passés simples une action volontaire que le dernier mot, finement, achève d'avaliser. Le lecteur n'en saura pas plus. Il pressent néanmoins la charge symbolique d'un geste (détacher les amarres) que sa position dans un récit à teneur autobiographique éclaire davantage. Il s'agit de quitter les terres d'une enfance que les pages précédentes se sont attachées à reconstruire. Mais pour aborder en quelles contrées ?

La suite se fait attendre : *Aller au diable* n'expose que neuf ans plus tard les conséquences de ce geste décisif. Sauvé par les « Polonais » d'une noyade certaine, le narrateur ne reprend conscience qu'à l'hôpital, dans la soirée. Personne ne s'accorde sur les causes de ce qu'avec pudeur et circonspection on nomme « l'accident », « terme officiel désignant ce que certains furent tentés de considérer comme une tentative de suicide » [12]. Qu'en penser ? Le narrateur lui-même se dérobe à toute explication :

> Moi, je ne savais pas. J'avais eu envie de m'allonger dans le canoë et de me laisser descendre au fil du fleuve, en regardant le ciel glisser entre les branches comme une route lumineuse, jusqu'à la mer. Et je n'avais pas envie de fournir cette explication qui me semblait naturelle et suffisante, qui n'aurait convaincu personne avec son air de faux-fuyant.

Le désir pourtant s'avoue tel : « J'avais eu envie de m'allonger… » Les verbes se font l'écho d'un moment de bonheur que consacre l'abandon du corps « au fil du fleuve » (s'allonger, se laisser descendre, regarder glisser). Entre l'eau et le ciel, le jeune homme flotte, inversant avec délice la perspective : la route du ciel conduit son embarcation à la mer. La réfraction autorise la comparaison – « comme une route lumineuse » : c'est en terre poétique qu'aborde le jeune homme. Nombreux sont en effet les moments de l'œuvre où le poète s'attarde à contempler, dans un fleuve, une rivière ou un canal, l'infinie réfraction du ciel et de la terre. Nous relevons, par exemple, dans *Un Voyage aux sources de la Seine*, le passage suivant :

> à défaut du fleuve, dans une zone de faubourgs à remises et potagers, j'admirai un canal posé comme une immatérielle paroi de verre entre le soir éclatant sur de profondes masses d'arbres, et le soir éclatant sur de profondes masses d'arbres, symétriquement. Ce reflet n'était plus un reflet, mais – plus vrai, plus palpable – l'autre vantail de la porte qui ne s'ouvre d'habitude que dans les contes. [43]

On remarque que la contemplation du canal vient en remplacement de celle du fleuve, la Seine, aux sources de laquelle le poète entreprend de se rendre. Ce n'est plus l'embouchure, comme dans *Aller au diable*, mais la source de la Seine qui l'invite au voyage. Le passage cité témoigne de ce que la contemplation du fleuve (auquel se substitue ici le canal) renvoie à un au-delà, métaphorique (« l'autre vantail de la porte »), qui se révèle, *in fine*, littérature (« les contes »).

Ainsi, noyade volontaire ou abandon consenti aux bras d'un fleuve dont la féminité affichée (*la* Seine) avalise l'assimilation à une bienveillante mère ?[10] Cette question n'a probablement pas à être répondue. Seul importe le « Moi, je ne savais pas » d'un narrateur que la mort a frôlé mais dont il sait qu'elle n'était pas l'enjeu[11]. Du moins faut-il admettre que la dépossession – la remise volontaire d'un corps au corps de l'eau – y ressemble, heureuse néanmoins, profondément sereine[12] – et qu'elle *est* poésie. Il n'y a pas d'explication. Il suffit de se laisser glisser. Le ciel est *comme* une route lumineuse. Son reflet dans l'eau est une porte. La route du ciel conduit de la comparaison à la métaphore, de la Seine à la scène poétique.

L'Affaire du Ramsès III reconduit la scène, désormais délestée de tout ancrage biographique : l'aboutissement de ce roman faussement policier est bien le Nil, dans lequel se plongent trois des principaux protagonistes de l' « affaire ». La « baignade matinale » dans le « fleuve sacré » [64] se révèle, de fait, fuite éperdue ; et c'est ainsi que les passagers manquant à l'appel seront ultérieurement taxés de « disparus » : « Ma nouvelle condition de 'disparu' m'avais remis dans une disposition voisine de celle que j'avais autrefois connue et dont les événements jaloux avaient essayé de me tirer à jamais. Sans doute y avait-il loin du Nil à la Saône ou à la Loire. Mais je m'étais replacé dans le courant du fleuve qui arrose une Égypte intérieure à l'abri des touristes et des pilleurs de sépulture. » [86] Le tour de force opéré par Réda est ici de confondre – pour le lecteur averti – le narrateur de *L'Affaire* avec le *je* autobiographique qui informe, à des degrés divers, *Aller à Élisabethville* comme *Aller au diable*. La « disparition » pleine d'humour de *L'Affaire du Ramsès III* fait ainsi discrètement écho à la scène *intime* et primitive de la noyade, reconduisant le statut paradoxal d'une euphémistique bien que séduisante « disparition » dans les bras maternels du fleuve.

Mais en 2003 déjà, le roman intitulé *Nouvelles aventures de Pelby* récrivait la scène : c'est ici le narrateur, Pelby, qui délibérément pousse dans la Seine son demi-frère, Paul :

> Nous avons maintenant dépassé le pont-levis de la rue de Crimée. Je ne vois pas ce qui me retient de pousser Paul dans le canal de l'Ourcq : les berges sont désertes, désertes les rues de l'Oise, de l'Aisne, de la Marne et de la Meurthe ouvertes en entonnoir sur les zones inexplorées où parfois se hasarde une voiture de la ligne 60 qui n'en reviendra jamais plus. // Je me défile par la rue des Ardennes. Rien, en effet, ne m'a retenu. 'Salaud, a craché Paul, elle est sale. Mais elle est bonne.' Je ne l'ai pas poussé par exaspération ou par haine, mais – puisqu'il l'invoquait – par conformité avec une évidence logique. [82]

Cependant, l'intérêt de la scène réside principalement dans le fait que Pelby (*Paul*-Laurent Barriou) et Paul se révèlent être deux avatars de ce que l'on pourrait appeler une même *possibilité de personnage*. C'est ainsi soi-même que Pelby pousse dans la Seine – l'humour le disputant alors à la tragédie intime. Or Paul, « sauvé de la noyade », sera qualifié de « réconcilié » [94] : c'est que cette même noyade réconcilie Pelby avec lui-même, comme si son baptême dans l'eau « sale » mais « bonne » du canal de l'Ourcq constituait une étape nécessaire dans son cheminement intérieur. Si, au tout début du roman, le narrateur fuit « les eaux » d'un « rêve » où il manque de se « noyer » [12] (rêve qui précisément accuse le divorce entre « Pelby » et « Paul »), l'acceptation de la noyade autorise une remontée à la surface.

[Les anges dépossédés]

L'œuvre entière accuse la dépossession. Le mot revient, insiste, se décline. Les trois premiers recueils, entérinant simultanément un désastre et la naissance à / de l'écriture, la posent explicitement. On prendra garde à ne pas oublier le désarroi, l'insondable désespoir, mais l'émouvant sourire et la puissance poétique aussi bien, dont témoigne le triptyque inaugural. Le piéton des *Ruines de Paris* (1977), de *Châteaux des courants d'air* (1986), du *Citadin* (1999) ou encore d'*Accidents de la circulation* (2001), le promeneur à vélosolex de *Hors les murs* (1982) ou des *Recommandations aux promeneurs* (1988), le narrateur des *Aventures de Pelby* ou de *L'Affaire du Ramsès III* aussi bien, ne sauraient nous leurrer : si « [l]e désespoir n'existe pas pour un homme qui marche » [RP : 14], c'est bien qu'il préexiste à l'*en marche*, le précède, le prétexte. Les premiers vers de *La Tourne* engagent ainsi le recueil : « Mais commencer n'est pas attendre ; / ni travailler, imaginer, espérer ou détruire ne font / l'attente, non, pas même attendre car / sans profondeur est l'eau de la dépossession, mais froide, / et où manque la profondeur il y a toujours encore une marche à descendre / et à quoi bon ? » Le désespoir le dispute ici au pragmatisme cynique de l' « à quoi bon ? », auquel répond, deux poèmes plus loin, la gémination désabusée d'un

« qu'importe », que ne daigne même pas suivre le point d'exclamation. Car c'est bien la dépossession qui a le dernier mot :

> Baguenaudant de la bibliothèque au frigidaire / L'âme est ici profondément dépaysée. / Personne à qui parler, presque plus de mémoire, et trop / D'étendue alentour, dedans, sans chevaux ni tempêtes. / [...]. / Rien de terrible encore un coup, / Et jamais nous ne descendrons une dernière marche. / (Qu'importe, oui, qu'importe. Mais / Le petit pois est tombé du grelot. / Ce manque obsède. Et tout / Oh tout devrait nous arriver ici comme on s'endort.) [162]

Dépossession, dépaysement, désespoir, désarroi : la liste des mots est longue qui dit la séparation, l'effroyable solitude d'un homme que le « manque obsède ». Peut-être faudrait-il voir, en ce sens, dans l'insistance de l'image de la barque[13], qu'accompagnent la mention de l'eau du fleuve[14] et la métaphore d'une impossible remontée à la surface[15], la prégnance d'un sentiment de dépossession qui ne s'éprouve pas toujours heureux. Charon rôde dans les brumes du fleuve : « Au bord d'un autre monde et d'une mémoire déserte, / J'errais avec l'éternité nuageuse. Une barque / Viendrait plus tard, beaucoup plus tard. J'avais le temps / D'arrondir mon discours pour les convaincre, les rameurs / Taciturnes. Plus tard. » [R : 95-96] La traversée de l'Achéron n'est, certes, pas imminente. Le nocher attend pourtant son heure, patiemment.

La dépossession définit, ce faisant, un sujet dépossédé : dans *Amen*, ce sont « les anges dépossédés qui guid[ent] [s]es pas » [65], lui qui n'a, dans *La Tourne*, « plus de nom et plus d'histoire » [189]. Mais entre les recueils de 1968 et 1975, *Récitatif* porte assurément à son comble le sentiment de dépossession. « La Fête est finie » rend le temps responsable de la séparation. Le narrateur est définitivement séparé d'un « mort / [Qu'il] ne compren[d] plus, avec sa pelle à sable, avec / Sa bicyclette neuve, et son brassard blanc » :

> Muets, dépossédés, nous nous éloignons côte à côte, / Et ce couple brisé c'est moi : le gamin larmoyant / Que n'ont pas rebuté les coups de l'autre qui s'arrache / À la douceur d'avoir été, quand le pas se détraque / Et que l'on est si peu dans le faible clignotement / De l'âge, sac de peau grise flottant sur la carcasse / Déjà raide et froide où s'acharne, hargneuse, infatigable, / L'avidité d'avoir encore un jour, encore une heure / Avant de quitter le bonheur débile de survivre. [101-102]

Ce n'est plus ici le corps, heureux, qui flotte à la surface du fleuve, mais une « peau grise [qui] flott[e] sur la carcasse / déjà raide et froide ». Il n'est plus question de vivre, mais bien de « survivre », « bonheur débile » que les adjectifs (« Muets », « dépossédés », « brisé », « larmoyant », « faible », « grise », « raide », « froide », « hargneuse ») déclinent suffisamment.

« Récitatif », poème éponyme en trois tableaux, achève de peindre le triste autoportrait : « ce n'est presque plus moi qui parle, qui vous appelle / du fond d'une exténuation dont vous n'avez aucune idée, / et n'ayant pour vous que ces mots qui sont ma dernière enveloppe en train de se dissoudre. » [130] Et quelques vers plus loin : « Et je perçois autour de moi qui n'occupe plus aucun espace, / qui n'ai ni autour ni dedans, ni haut ni bas, comme une caisse / de planches démantelées avec ses clous tordus qui brillent, / je perçois en effet de grands claquements de bouches vides / peut-être redoutables. » Exténué, le sujet se dissout, son corps l'abandonne. Sa voix seule, une voix du deuil, épuisée, parvient encore à le faire exister, à justifier sa présence.

[Plus personne]

C'est cette voix qui le sauve du marasme : « quelqu'un doucement en chemin vers le plus-personne dit je ». Elle rend compte du cheminement (« en chemin ») d'un être que sa parole, « doucement », constitue *comme* poète. La poésie étaye progressivement l'homme dépossédé. On comprendra dès lors que parole poétique et marche fonctionnent de pair chez Réda : la flânerie n'est pas simple errance des faubourgs. Prosaïque cousine de la dépossession, elle l'accueille, l'accompagne, la rend au poème.

Le lecteur n'oubliera pas le thrène inaugural, au fondement de l'œuvre. Le lyrisme, ainsi « lyrisme à hauteur d'homme », pourra, dès lors, être à bon droit redéfini « comme chant sublime d'un sujet dépossédé »[16]. Réda sait, de fait, « selon une intention résolument déceptive », « redevenir cet *homme de parole* se vouant à figurer dans la langue les émotions propres à l'expérience d'exister ». En son poème résonne le chant nietzschéen de l'*amor fati*, que n'altère en rien l'expression narcissique et grandiloquente d'un moi déchiré.

Néanmoins, des *Ruines de Paris* aux plus récents « romans » (*Aller au diable ; Nouvelles aventures de Pelby ; L'Affaire du Ramsès III*), un poète apparemment plus serein – que la mort cependant taraude – prend confiance en sa parole. Aussi, la dissolution initiale s'y résout-elle le plus souvent en confusion heureuse. L'expression récurrente « Je ne suis (plus) que… » témoignerait en ce sens d'une disparition vécue sur le mode d'un paradoxal accomplissement[17]. En fin de texte *quasi* systématiquement, elle prend acte de l'évanouissement d'un sujet dont l'apparente néantisation s'éprouve cependant bienheureux abandon, extase même. Il s'agit bien, en effet, de sortir de soi : « *Je ne suis plus moi-même à présent qu'un souvenir* qui divague, se perdant de rue en rue jusqu'à l'éblouissement des ponts, parmi ces passants que le soleil d'hiver imagine » [RP : 44], « *Mais je ne suis qu'un des points* qui fuient à l'intersection des deux courbes, que dessinent en ogive les rails et le soleil qui décroît » [RP : 142], « *Et je n'étais plus moi-même qu'un morceau de nuit* rejeté par l'éclatante journée, quand […] la cité de braise

m'est apparue, livrée à l'extase de sa combustion » [HT : 190], « *Je ne suis qu'un mobile en repos momentané sur une trajectoire impersonnelle, un morceau détaché du paysage ambulant qu'il a franchi*, et qui demeure intérieurement animé d'un vertige » [RAP: 135], « Mais *je n'étais ainsi qu'une forme mouvante* / Parmi d'autres, nuage issu de la vapeur / Enveloppant de bleu tout l'espace. À la peur / De m'égarer avait succéder l'épouvante // Heureuse d'être enfin complètement perdu. / Et, plus profond encore, au point de m'y dissoudre, / Je m'enfonçais dans cet éboulis bleu de poudre / Où le jour amoureux me tenait confondu // Avec le ciel où prend patience la foudre » [SM : 216], « *Je ne suis là que pour recueillir, et ensuite disparaître* au profit de cette lumière qui, elle, fait que rien ne peut cesser de ce qu'elle touche un seul instant. » [LR : 44] En quinze ans, le sentiment ne change pas. À l'expression de *L'Herbe des talus* : « Et moi sur le talus de cette route dont *je ne suis qu'un des accidents* » [196], répond très exactement celle du *Citadin* : « (moi, par exemple, *je ne suis qu'un accident*) » [111][18]. La modestie de la formule, que renforce ici la parenthèse, ne doit pas nous tromper : l'amoindrissement apparent qu'elle suggère s'éprouve très clairement bienheureuse participation. L' « épouvante » est « [h]eureuse », la perte, amour.

Ainsi la formule traduit-elle au plus juste cette « aventure / De n'être plus personne » [SM : 90] que le poète évoque du reste très exactement sous le vocable de « dépersonnalisation » : « Car s'il est vrai qu'on apprend à mieux se connaître quand on voyage, on y fait aussi l'expérience d'une certaine dépersonnalisation, comme si l'on se transformait en un libre espace dont celui qu'on explore devient à son tour le promeneur. » [69] « Récitatif » évoque, nous venons de le voir, ce cheminement du sujet vers « le plus-personne », « aventure » d'une disparition qui, paradoxalement, étaye progressivement le dépossédé. Le poème final des *Recommandations aux promeneurs* reconduit l'aveu. La souffrance qui affleurait encore dans le poème de 1970 n'est plus : « *On ne sait plus très bien auquel on s'abandonne : / Homme et rivière, herbe et mémoire, souffle et vent, / Enfin morceau d'un tout confus et tendre, avant / de sombrer* comme si l'on n'était plus personne. » La dépossession est alors pure extase : « Alors que me faut-il ? Ça, le saisissement bref quand on sort des Tuileries, et que dans cette seconde *on ne se sait plus quelqu'un voyant cela qui n'a plus le nom de soleil* happant le mystère qu'est l'obélisque, et l'on reste figé dans l'énormité rose par rien qui ressemble à de l'extase ou de la terreur. » [RP : 24-25]

Jean-Claude Pinson nomme avec raison « *désubjectivation* » cette compréhension de l'état lyrique « comme dissolution de l'opposition du moi et du monde, comme immersion dans l'onde indivise du devenir »[19]. La seconde posture lyrique que le critique décèle chez Réda, celle d'une « subjectivisation du réel » qui conduit au « 'dé-paysement' du monde

objectif » est loin, du reste, d'être incompatible avec la première. Le « travail de la subjectivité imaginante » consacre au contraire ce qu'à la suite du poète lui-même, nous appellerons l'*échange* : « Car celui qui contemple s'abandonne et *perd la notion de soi. Il devient comme un lieu d'échanges* entre les événements de la nature et ses propres sensations. Les uns et les autres finissent par se confondre. » [RAP : 71]

Dès *Les Ruines de Paris*, le poète chante en effet le « [b]onheur de se confondre » [154]. Il confie quelques pages plus loin : « j'éclate parce que le monde est vaste, parce que le monde est beau » [171]. La vastitude du monde provoque l'éclatement de joie d'un sujet que la beauté contemplée envahit. La sensation physique alors éprouvée est celle d'un corps qui se rétrécit au bénéfice du corps sans limites du monde : sa « substance »[20] s'empare progressivement du flâneur, qu'elle annexe à son épanchement. Le vocabulaire est celui de l'amour : « ma halte favorite autrefois lorsque je ratais déjà les trains, et que pour s'annihiler, pour s'étreindre, deux masses d'obscurité se cherchaient à travers moi, m'amincissant comme une vitre à peine embuée, au Café Fleur. » [RP : 88] Mince « vitre » ici, *Le Sens de la marche* (1990) précise là : « Je ne fais presque plus obstacle dans l'espace, qui venait s'enrouler autour de moi en tourbillons – que j'absorbais en partie –, ainsi me nourrissant de ciel, de collines, de plaines, de forêts [...]. De nouveau le processus de dissolution s'est mis en marche. Il faut se préparer à disparaître encore un coup. » [48] Citons encore l'ultime strophe du poème liminaire de *L'Adoption du système métrique* : « En effet je sais tout comme si / J'étais le dieu pour qui je dénombre et j'inspecte. / Il se peut que j'omette un nuage, un insecte, / Mais tout m'escorte et rien ne manque à mon récit. / Car c'est plutôt en moi le monde qui voyage / Et je n'en veux pas perdre une goutte, un sillon. / Puis lorsque j'aurai pris le fatal aiguillage, / Je serai vent, cheval et rose, papillon. » [8] En voyage, la confusion s'avère toujours parfaite, l'œuvre ne cesse de le répéter : « Moi qui fus arbre et vent lorsque je voyageais » [90]

L'œuvre rapporte nombre de ces moments où la confusion s'éprouve heureuse entre le moi et le monde. Un échange se produit, qui participe de la relation amoureuse. Sans recenser tous ces instants, on relèvera toutefois la profusion des verbes qui s'essaient à les décrire : *se fondre avec, se confondre avec, consentir à, s'abandonner à, se dissoudre dans, se changer en, devenir, être pénétré par, être traversé par, être parcouru par, être inclus dans*. On remarquera que tous ces verbes déclinent la noyade initiale : par-delà la dépossession malheureuse dont prennent acte les trois premiers recueils, la « dépersonnalisation » éprouvée par le flâneur renoue avec la dépossession, heureuse, de l'enfance.

[Nous voilà deux]

Aussi l'aventure d'une telle « indistinction » [RAP : 153] explique-t-elle en partie le « relatif mutisme » du sujet personnel chez Réda. Ni « effusif » ni « 'impersonnel' », le lyrisme rédien est, de fait, celui d'un *je* qui occasionnellement « cède la place au *nous* ou au *on* »[21].

On constatera par ailleurs la duplicité ouvertement affichée d'un *je* qui ne s'éprouve jamais unifié : les *Recommandations aux promeneurs* évoquent en 1988 la scission d'un être que les livres ultérieurs ne démentiront pas. « Le Fantôme de Barcelone » met en scène, sur un mode humoristique que relaie le jeu des pronoms, la distinction opérée par le chapitre précédent : celle opposant au « moi » un « inconséquent rêveur » qui le taraude [153]. Les allures de vaudeville que prend à escient le texte ne doivent cependant pas celer la déchirure profonde qui le motive :

> Ce fut alors que je commençai [...] à percer un des secrets les plus désopilants de ma nature. Sans doute la fièvre donnait-elle plus de relief à ce dédoublement qui, se manifestant autrefois dans l'alternance, pouvait du moins sembler correspondre à deux faces d'un même personnage. [...]. À présent les deux attitudes étaient simultanées. Il en résultait une véritable altercation dont la confusion, la violence, jouant comme un centrifugeur, achevaient de séparer les éléments de chaque adversaire, doté d'un caractère qui ne s'était jamais montré si entier. Donc, quand je dis que je m'adressais des reproches, convient-il d'entendre, dans cette scène, je et me comme deux individus bien distincts. Nommons-les par commodité le songeur et le réaliste. [21]

La réflexion (« je me ») masque une réciprocité (« je / me ») qui est loin de s'éprouver bonne entente. Comment quitter « celui qui me colle », se demande le poète ? « Un double suicide ? / Il raterait le sien sans doute, et je sursois. » [Co : 102] À une dépossession vécue sur le mode de la confusion, s'oppose néanmoins la scission d'un être qui peine à l'univocité. Comment être soi quand le moi ne répond d'aucune adéquation ? *Europes* (2005) le formule une nouvelle fois avec humour : « Mais j'en suis convaincu : nous sommes des organismes scissipares et, en maintes occasions, une part de nous mêmes, identique à ce qui nous semble notre indivisible unité, s'en détache pour mener une vie dont nous ne saurons jamais rien. » [80]

Du reste, la vacance que présuppose la confusion induit parfois l'envahissement de « souvenirs impersonnels » [SM : 47], d' « ombres » [122], dont il n'est pas toujours agréable de subir les assauts répétés. « [V]ictime résignée » [C : 67], le poète déplore une perméabilité qui profite à des « importuns » dignes de figurer dans un récit de Michaux[22] : « On me traverse avec vraiment trop de désinvolture. / Même à l'abri chez moi je suis tout à coup dérangé / Par des inconnus ». Ainsi : « nous voilà deux. / Tel est le risque des moments où l'on se perd de vue : / On flotte, on n'est plus qu'un nuage épais mais sur le point / De glisser en s'évaporant au fond d'une étendue / Où l'on nous guette alors qu'on s'imaginait sans témoins. /

On reste ouvert à tous les vents, maison abandonnée ; / N'importe qui peut y surgir » [I : 51]. « Étourdis », « Importuns », « Revenants »[23] : « On croit échapper à soi-même au long des avenues / Désertes, mais on n'est en réalité jamais seul. » Ainsi, être « soi-même » participe-t-il intrinsèquement de l'être-deux – voire, de l'être-mutiple (la troisième des « élégies nasales » de *L'Adoption du système métrique* ne confie-t-elle pas : « Une nuit j'ai compté – mais jusqu'à quel nombre ? / Pour m'endormir : j'ai rêvé que j'étais trois. » ? ; 114) : le « on » traduit au mieux cette essentielle scission d'un sujet que visitent des « souvenirs impersonnels », jamais assuré de son identité. La mémoire se peuple de « fantômes », « familiers » ou « étranges » : « souvenirs de mensonges, de crimes / Sans auteur dont personne alors ne pourra vous délier ». D'obscurs démons prennent possession d'un être ainsi dépossédé. La cohabitation est difficile : tout repos est impossible.

[Énergumène]

Le sujet lyrique reconnaît sa vacance. Il s'évertue néanmoins à la chanter, se reconstruisant de la sorte une forme d'identité, aussi précaire soit-elle. Ce sont ainsi les mots qui, dans la sympathie (*Récitatif*) ou la distance d'un humour teinté de cynisme (*L'Incorrigible*, 1995), œuvrent à recoudre les « lambeaux » [I : 52] d'un moi en dispersion.

On analysera en ce sens les nombreuses comparaisons et métaphores qui visent à dire le poète lui-même. La complainte d'un être démantelé n'est plus de mise après « Récitatif » : l'humour prend la relève de la déploration. L'autoportrait est systématiquement dépréciatif : « un peu timbré, trop sensible » [C : 84], le poète se sent « superflu » [RC : 22], se compare à un « sauvage » [HT : 69], à un « ange un peu mité » [78], ou encore à un « épouvantail » [LR : 118] qu'une « tête de patate » [AC : 75] parachève. Il ne saurait s'assimiler qu'aux « réprouvé[s] » [HM : 43] de toutes sortes : « bandit », « clandestin » ou bien « évadé » dans *Châteaux des courants d'air*, il marche en « voleur » dans *Retour au calme*. Le même recueil le voit successivement, dans « Traversée de Bologne », « comme un jeune hippocampe », « comme un cambrioleur », « comme un carme déchaux », « comme un énergumène » enfin ! Et c'est en « vieux misanthrope » qu'il se dépeint dans *L'Adoption du système métrique* [56]…

Mais ce sont peut-être les comparaisons animales qui, dans la confortable distance de l'humour, cherchent à circonscrire un sujet qui se dérobe. Si « l'arrivée de quelqu'un dans mon genre », constate le poète, « inquiète forcément » [C : 146], le lecteur peine, de fait, à deviner de quel « genre » il peut bien s'agir : « vrai cochon des bois » ou dinosaure dans *Le Sens de la marche*, « mouton pris de tournis » dans *Recommandations aux promeneurs*, « vieux canard fataliste », « plus buté qu'un vieil âne » ou encore pareil à un « corbeau basculant » dans *La Liberté des rues* (1997) ou à un « matou /

Circonspect » dans *L'Adoption du système métrique* [33], on n'en finirait pas de dénombrer les animaux auxquels s'assimile un instant le poète, qu'il prend par ailleurs soin de systématiquement qualifier (« vieux, « fataliste », « buté », « circonspect »...). Le zoo, aussi savoureux que varié (on rencontre ailleurs un tigre, un cobra, un campagnol, une coccinelle...), n'en trahit pas moins le vertige d'une identité justement « pris[e] de tournis ». Comment parvenir à *se* dire ?

[L'échange]

Michel Collot définit avec justesse ce lyrisme qui, « prenant acte de la crise du sujet et de ses illusions de souveraineté »[24], tente, au plus près de la réalité et dans le souci renouvelé de la langue, de se reconstruire. La trinité qu'il met, ce faisant, en exergue est avant tout « rencontre imprévue » : « le moi, le monde et les mots » « ressortent métamorphosés » de leur interaction. Aucun des trois termes ne prédomine, et il vrai que le propos reverdyen sur lequel s'appuie le critique (*Cette émotion appelée poésie*) illustrerait parfaitement la démarche d'un Jacques Réda[25] : « La poésie n'est pas plus dans les mots que dans le coucher du soleil ou l'épanouissement splendide de l'aurore – pas plus dans la tristesse que dans la joie. Elle est dans ce que deviennent les mots atteignant l'âme humaine, quand ils ont transformé le coucher de soleil ou l'aurore, la tristesse ou la joie. » Le présupposé phénoménologique qu'invoque Michel Collot, lisant *Le Gant de crin* de Reverdy, concorde admirablement avec l'expérience rédienne – comprise comme « passage d'une réalité dans les mots » [ASM : 117]. Nous le garderons à l'esprit tout au long de notre lecture :

> Le lyrisme moderne n'exprime pas un état d'âme intérieur, mais 'une explosion de l'être dilaté par l'émotion vers l'extérieur'. Il résulte du 'choc d'une sensibilité solide au contact de la réalité'. Il correspond à une redéfinition du sujet et du réel par la pensée moderne, qu'illustre par exemple la phénoménologie : la conscience n'est pas une pure intériorité, et ne se saisit qu'à travers sa relation au monde ; et celui-ci ne se donne jamais en soi, mais toujours pour un sujet qui le perçoit. Si le réel peut émouvoir, c'est qu'il est 'mouvant'.

On notera, par ailleurs, l'attention renouvelée portée par Réda au troisième terme de la trinité (les mots), depuis la parution de *La Liberté des rues*. L'*échange* que nous mettions en exergue n'est efficace qu'à intéresser l'écriture. Ainsi : « Je ne pensais qu'à un phénomène qui m'intrigue depuis longtemps, et qui consiste dans le retour répété, au cours de telle ou telle période de mon existence, de certains mots ou plutôt de certains noms dans les rues de Paris, et sans plus de rapports avec elles que ce contact mouvant d'un espace et d'une circulation. » [LR : 70] L'adjectif convoqué par Collot figure ici en bonne place : « contact *mouvant* d'un espace et d'une circulation ». Le flâneur et la ville qu'il arpente dialoguent explicitement

avec des « mots ». Le poète poursuit : « ce sont des éléments mobiles dont la présence interfère de manière imprévisible et pour ainsi dire illogique avec mes propres trajets. » Sa perplexité ferait presque de lui un héros borgésien : « J'ignore ce que de tels faits signifient. Mais j'ai eu du mal à me convaincre qu'ils ne signifiaient rien, que cette non-signification ne sous-entendait pas un non-sens de ma propre existence et de l'ensemble urbain où le plus souvent elle s'accomplit. » Si les noms des camions de déménagement (il s'agit toujours, en effet, de se déplacer) ne délivrent aucun « enseignement ontologique persuasif », ils permettent néanmoins au poète de confronter sa propre existence à « l'existence », énigmatique, « de ce qui est ». Ce faisant, ils relient les trois termes que nous reprenons au critique : le moi (le flâneur), le monde (l'espace urbain), les mots (les noms). Tous circulent : le flâneur, est-il précisé, « circule avec assiduité », la ville elle-même se déplace (« ce sont les rues elles-mêmes qui se déplacent », LR : 59), les noms de cessent de passer en tous sens devant les yeux médusés du citadin.

On ne s'attardera pas à commenter d'autres exemples, nombreux, dans *La Liberté des rues*[26] ou encore dans *Le Citadin*. Retenons simplement que cette interaction est essentielle dans l'advenue de l'écriture rédienne. Et l'on ne saurait mésestimer la place accordée au troisième élément de l'échange : marcher, chez Réda, c'est, pareillement, écrire.

[Prose de chien]

Il y a *des* écritures chez Réda. Ou, plus justement peut-être, a-t-on affaire à une écriture qui s'étoile : vers classique, vers libre, vers « mâché », poème en prose, prose poétique, récit, chronique, essai, nouvelle (*Les Fins fonds*, 2002), conte (*Cléona*, 2005) et roman. Nous tenons à souligner cette variété, rare – et d'une remarquable maîtrise –, dans le paysage poétique contemporain. Nous ne souscrivons pas aux lectures de Jean-Marie Gleize ou Henri Meschonnic qui tiennent Réda pour un faiseur de vers rétrograde : l'un voit en lui un « conservateur » prônant une « certaine 'restauration' métrique, jusqu'à l'éloge de l'alexandrin »[27] ; l'autre le réduit à n'être qu'un « ludique versificationniste »[28]. Ludique, assurément – mais parfois seulement ; faiseur de vers : loin s'en faut. Quant à l'éloge de l'alexandrin, on ne voit pas en quoi il serait à blâmer[29] : Gleize a le tort d'oublier que, si l'on y *revient*, c'est que l'on en *vient*. ... Et l'a-t-on jamais quitté ? Brisé, libéré, oui. Mais c'est autre chose. Meschonnic rappelle en ce sens le titre publié par Réda en 1989, *Retour au calme*[30]. D'autres évoquent le recueil de 1991, *Lettre sur l'univers et autres discours en vers français*, de facture apparemment néo-classique – on pourrait, depuis, y ajouter *L'Adoption du système métrique* (2004). Deux remarques sont à faire : les apparences sont trompeuses ; Gleize et Meschonnic feignent d'oublier que Réda n'écrit pas que des « sursonnets »[31] ou des sextines sur le modèle d'Arnaut Daniel.

Quand Jean-Marie Gleize nous invite à « revenir en arrière » (tiens, tiens...) afin de « réentendre la voix de Baudelaire », celle de la lettre à Houssaye qui « posait la prose *en avant*, non pas comme un outil, ou une forme, à disposition, mais comme une exigence », celle qui, par ailleurs, se proposait « de réinventer une *scansion* lyrique adaptée aux nouvelles conditions de la vie urbaine », comment, justement, ne pas entendre la voix du flâneur Réda ?

> Ce qui est certain, [constate Gleize,] c'est que Baudelaire s'est attaché à donner corps à cette prose de promeneur dans les 'ravines sinueuses des immenses villes' (comme il est dit dans 'Les bons chiens', le dernier des poèmes en prose), à cette prose de chien, de ravines, de rues, impliquant la substitution de la 'muse familière' (pédestre) à la 'muse académique' (ou noble, ou haute, ou 'lyrique', ou conventionnelle versifiée). Alliant donc allure proséique et accueil du 'prosaïque', aux déchets de la vie moderne.

Et le critique de citer le fameux passage de *Du vin et du haschich*, où Baudelaire décrit le poète en chiffonnier : « Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. »[32] Des *Ruines de Paris* à *Accidents de la circulation*, en passant par *Hors les murs*, *Châteaux des courants d'air*, *Le Méridien de Paris* (1997), *La Liberté des rues* ou encore *Le Citadin*, on s'étonnera que l'auteur des *Chiens noirs de la prose* n'ait pas vu pas en Réda cet « homme chargé de ramasser les débris »[33], cet « Étranger » que la contemplation des nuages fascine et absorbe. Pour preuve :

> Le monde n'a qu'un but qui est de se glorifier sans cesse, jusque dans le désespoir et la mort nous glorifiant aussi, car poussant par-dessus nos crânes et nos poèmes ces nuages illuminés que je vois, matin et soir, sur le dôme des Invalides, rouler par les nuances indicibles du bleu. Bien sûr nous sommes là comme un campement de toiles, et le vent des temps court. Mais celui qui prend garde un instant peut croire que la lumière le salue, elle qui s'est donné ce miroir fragile et profond dans nos yeux. Telle est la modeste élévation de mes pensées, tandis que j'attends l'autobus devant l'accord monumental qu'ont réalisé Mansart et Bruant dans la pierre, et au ciel le souffle des dieux. (Or tout passe : le vent, les dieux, les yeux, la pierre, les nuages, les autobus à vitesses différentes, mais pour manifester la constance de la splendeur – et paix sous la terre à ces autres nuages qui nous attendent. [RP : 35]

On s'en tiendra là.

[En fin de conte][34]

Jean-Michel Maulpoix a par ailleurs souligné l'évolution de l'œuvre[35], depuis le « tournant » opéré par *Les Ruines de Paris* en 1977. Nous remarquerons aujourd'hui que la prose semble, depuis quelques années,

prendre le pas sur le vers. On ne doit cependant pas s'y méprendre : le vers insiste, revient, perdure. *L'Incorrigible, La Course, Treize chansons de l'amour noir* (2002), *L'Adoption du système métrique*, sont là pour en témoigner. Le poème qui donne son titre au recueil de 2004, « Adhésion au système métrique », répond ainsi, dans son ultime strophe, au constat initial « Quel grand désordre. » :

> Mais au fond du désordre même il y a nombre, mètre, / Mesure, où que l'on ait planté la pointe du compas, / De ce qui meut le tourbillon des âges et des astres. / Comme d'autres, j'ai secoué les bornes des cadastres : / Ce rythme l'arpente, il tient nos souffles et nos pas. [ASM : 88]

De fait, le commentaire final est une louange à la « singularité de la prosodie française traditionnelle » qui se clôt sur ces remarques : « Les prétendues *contraintes* du *système métrique* fondent sa liberté. Au vrai c'est lui qui nous adopte, quand on a perçu le rythme en acte dans la représentation verbale qu'il en fournit. » [117]

Les trois premiers recueils, principalement composés de vers « anti-libres et anti-arithmétiques, c'est-à-dire rythmiques ou nombrés »[36] annoncent la richesse de la palette : le dernier poème de *La Tourne* est « classique-classique », alors que trois proses s'insinuent, dans ce même recueil, au milieu des 14 syllabes obtenus « à partir de vers syllabiques de 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 grâce au jeu pneumatique » des E muets. Réda lui-même en convient : « j'ai souvent triché, mélangé sournoisement mes genres ». La prose elle-même, qui participe du reste explicitement d'un *en marche*[37], reconduit « insidieusement » le flâneur à ses vers de 14 syllabes. Laissons donc le lecteur, à la suite du poète, « dev[enir] fou »…

Il y a ainsi *des* écritures qui, en fonction du projet, de l'humeur certainement aussi (Réda en fait la remarque lorsqu'on l'interroge sur ses « pratiques »), se proposent de rendre compte d'une vision, d'une circonstance. Les sillons ne sont efficaces qu'à les emprunter *par plaisir*. Ainsi n'avons-nous pas privilégié telle ou telle pratique, tel ou tel moment de l'œuvre. Comme les chemins pour le flâneur, tous les livres, de 1968 à 2005, nous convoquent. Il en va de même en ce qui concerne l'appareil critique : la richesse de l'œuvre impose, à notre sens, celle de l'approche. Nous nous sommes efforcé de ne pas restreindre cette œuvre protéiforme à l'univocité d'une seule lecture. Elle ne saurait en effet répondre d'un point de vue unique. L'approche est herméneutique : d'une herméneutique à la fois philosophique (Martin Heidegger, Gilles Deleuze, Jacques Derrida) et thématique (Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Jean-Pierre Richard). Elle fait également appel, ponctuellement, aux outils de la stylistique, de la linguistique (Roman Jakobson) ou encore de la psychanalyse (Sigmund Freud, Jacques Lacan, D.W. Winnicott, Jean-Bertrand Pontalis).

Nous nous justifierons, dans l'introduction de notre première partie mais, aussi bien, tout au long de notre réflexion, de ce « voisinage » (le mot est heideggerien), au fondement de notre lecture, entre poésie et philosophie (ou, mieux : pensée). Le philosophe cependant s'efface devant le poète (Deguy) ou le lecteur de poésie (Heidegger) quand s'impose le poème. La philosophie n'a pas à le justifier : elle l'accompagne, l'entend, l'écoute, parvient peut-être, de loin à loin, à l'*éclairer* (s'éclairant ainsi, elle-même, en retour). Les concepts (heideggeriens, derridiens...) que, ce faisant, nous invoquons, n'ont cependant pas à être repris dans la pensée philosophique qui les contient. Nous avons pleine conscience que l'usage qui est le nôtre n'a rien d'orthodoxe – si l'orthodoxie est aveugle droiture. Nous leur faisons subir, à escient, des distorsions. Ce sont en effet des *mots* (et non, véritablement, des concepts) qui ont résonné en nous *depuis* l'œuvre rédienne : pour Heidegger, « être-jeté », « être-en-avance-sur », « souci », *Quadriparti* »... ; « trace », « différance » pour Derrida. Il s'est agi de hisser la poésie de Réda au rang qu'à notre sens elle mérite, en la faisant dialoguer avec certaines pensées de notre temps qui interrogent l'écriture.

Toutefois, ce dialogue que nous avons tenté d'instaurer ne concerne pas seulement les philosophes : l'œuvre de Réda fait entendre sa voix dans le concert d'autres œuvres poétiques de notre modernité : celles de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Valéry, Claudel, Larbaud, mais également, plus près de nous, les écritures de Jean Follain, André Frénaud, Edmond Jabès, Jacques Dupin, Lorand Gaspar, Guy Goffette... Il nous est, en effet, apparu nécessaire de situer l'œuvre rédienne dans son moment : celui où, la cloche baudelairienne étant depuis longtemps fêlée, il appartient au poète de ne pas être dupe de sa lyre et, simultanément, de croire *malgré tout* en sa musique – en sa profonde nécessité. Le constat n'est pas nouveau, mais il importe – et, du reste, fait régulièrement retour[38].

Notre propos comporte deux parties, titrées : « Trouver séjour dans la parole » (I) et « Prendre langue avec les puissances obscures » (II). La première se compose de quatre chapitres (« Être là », « Être-jeté », « Descendre », « Considérer l'intervalle »), que précède une introduction (« Mesurer ») et que suit une conclusion (« Rassembler »). La seconde est constituée de quatre chapitres (« Lunéville », « Élisabethville », « Breille », « Luxembourg ») encadrés par une introduction (« Délire ») et une conclusion (« Reconnaître »). Nous posons que l'advenue à soi de la parole poétique, dont nous interrogeons les mots, les motifs, les images récurrentes (I), en passe par un dialogue / une confrontation avec les villes de l'enfance et de l'adolescence (II). La voix de Paris sourd des villes qui l'ont précédée dans le cœur du poète : une poétique de la ville se doit de ne pas méconnaître leur importance. Bien souvent en effet, la critique, à raison, mais à tort simultanément, ne lit Réda qu'à travers un prisme exclusivement

parisien, oubliant ce qui lie profondément le poète à d'autres contrées – et oubliant du même coup que, ce qui importe, est bien *la langue,* ce que la relation d'un homme à une ville dit de son rapport à elle, ce qu'il en fait (*poïen*).

*

NOTES

[1] Le terme « clarté » apparaît également dans le cinquième poème d'*Amen*, « Naissance de Virgile R. », texte à tous égards capital dans l'advenue de l'écriture. Il clôt pareillement « Lente approche du ciel », poème éponyme de la troisième section d'*Amen*, semblablement essentiel en ce qu'il s'essaie à dire l' « approche » de « [c]elle qui marche à pas légers », périphrase que le titre de 1985 ne modifiera qu'à peine.

[2] C'est sur ce mot que s'ouvre le recueil de 1985.

[3] *Amen* puis *Récitatif* prennent acte de la dépossession. La prose initiale de *La Tourne* engage à un avenir que consacreront *Les Ruines de Paris* (1977). « Je recommence. » : la dernière phrase du texte liminaire de 1975 dit la victoire d'une « vie » que le narrateur avouait pourtant à l'*incipit* avoir « essayé de quitter », *in T*, (149 ; 157)

[4] Platon, *Ion*, *in Premiers dialogues*, traduction, notices et notes par Émile Chambry, Flammarion, « GF », 1967, (417)

[5] Le point de vue est résolument valéryen qui associe, au don premier, « une exigence sans fin sur les articles du métier », *in CQVPL*, (15). La possession, telle qu'envisagée par Socrate dans le dialogue avec Ion, est nécessaire mais non suffisante. Le « don divin » (Platon, *Ion*, *op. cit.*) n'est pas tant « délire » que souffle initial, « irruption de l'inévitable », qu'un « travail » [*CQVPL* : 19] se doit de relayer.

[6] Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie malgré tout*, essai (*PMT*), Mercure de France, 1996

[7] « Plus certains qu'une métaphore / Pour des poètes de salon », les dieux « rôdent encore », « souffrant d'un inexplicable / Abandon d'eux-mêmes », *in LU*, (75 ; 76)

[8] On lira notamment en ce sens « Sur l'oubli de la mort », « Sur la difficulté d'un retour à Dieu quand on a trop pris le large », « Sur le saint suaire de Turin ».

[9] L'un des tableaux du poème « La Fête est finie » l'évoque, *in R*, (100)

[10] La Seine est ouvertement féminine : « Et, sans attendre la fin de l'averse, je quittai le café pour prendre enfin contact avec celle qu'en ce point de son cours on hésite à appeler un fleuve, et qui même dans sa plénitude restera tendrement 'la rivière' pour Maupassant. », *in VSS*, (46). Bachelard rappelle par ailleurs : « La mort dans les eaux » est « la plus maternelle des morts. », *in* Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière* (José Corti, 1942), Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, « *biblio*/essais », 2001 : « Chapitre III : Le Complexe de Caron. Le Complexe d'Ophélie », (87). On se reportera à l'analyse de ces deux « complexes » pour prendre l'entière mesure du geste accompli par le jeune homme.

[11] Trois poèmes portent trace de ce dialogue ininterrompu entre l'expérience du fleuve et celle de la mort : « La Seine et l'Oise », dans *Hors les murs* (86-87) ; « Le Chant d'amour », dans *L'Herbe des talus* (37-39) ; « Sextine du fleuve » dans *La Course* (86-87). Dans le premier, le poète tente d' « échapper aux feux du fleuve qui miroite / Emportant des remous troubles de [s]on passé » ; dans le second, la Seine profère de « vaseux borborygmes » ; dans le troisième enfin, que la sextine scande des mêmes mots à la rime : « morts, lampe, noir, fleuve, fort, vase », le dernier vers se referme significativement sur « la vase des morts ». On évoquera aussi l' « Élégie du fleuve », dans *L'Adoption du système métrique* (27-29), qui se clôt sur cette invocation, non exempte d'humour : « Alors déborde. Il ne faut pas qu'on t'apprivoise ; / Submerge le sentier sous de grands tourbillons, / Emporte les jardins aigris, les pavillons, / Reflets morts du passé véridique ; puis noie / Aussi le visiteur d'un présent rabat-joie / Et rends-le dans ta course à la limpidité / Des aurores d'hiver et des longs soirs d'été. »

[12] « La Fête est finie » pose significativement : « Non, soudain, c'est ma propre image qui remonte et flotte / À la surface du papier, sous les fines réglures, / Comme le jour où

chancelant sur le bord du ponton / Parmi les frissons du courant *j'ai vu glisser en paix / ma figure sans nom.* », *in R*, (100)

[13] Ainsi : *A*, « Charente », (52) ; *T*, « Et je revois Janine… » ; *T*, « Tisser au long du jour… », (182)

[14] Ainsi : *R*, « Traversée de la Seudre », (115) ; *T*, « – après cela… », (150) ; *T*, « Je regarde et je ne vois pas… », (173)

[15] Ainsi : *R*, « Récitatif, II », (136 ; 137) ; *T*, « Celui-là devait retrouver… », (211)

[16] Yves Charnet : « Malaise dans la poésie : un état des lieux », *in Littérature* : « De la poésie aujourd'hui », n°110, 1998, (17-18)

[17] Ce que dit Michel Collot à l'endroit de la poésie de Jean-Michel Maulpoix, serait tout aussi valable en ce qui concerne Réda : « Dans l'acte d'écrire, le sujet s'expose à une dépossession fondamentale. Mais loin d'y voir un pur et simple anéantissement, […] Maulpoix l'envisage comme la chance d'un paradoxal accomplissement. », *in* Michel Collot : « Lyrisme et réalité », *in Littérature, op. cit.*, (43). De fait, si la dépossession préexiste à l'écriture, l'écriture est elle-même dépossession.

[18] Le « plus-personne » se traduit fréquemment chez Réda par l'usage des parenthèses en fin de poème, comme si ce dernier, et la voix lyrique avec lui, se dissolvait progressivement avant de disparaître tout à fait. Pour prendre un exemple récent, citons la clausule du poème « La Correspondance », dans *L'Adoption du système métrique* : « (Qu'avez-vous vu ? – J'ai vu que je n'étais pas là.) »

[19] Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, essai sur la poésie contemporaine (*HP*), Seyssel, Champ Vallon, 1995 : « Jacques Réda, poète de la circulation lyrique », (202)

[20] « Le lendemain, à l'aurore, […], je m'arrêtai sur les bastions, spectateur à mon tour au-dessus de la ville en buée grise et rose où j'avais dormi, et donc *échangé avec elle de la substance.* », *in SM*, (158)

[21] Jean-Claude Pinson, *HP*, (205)

[22] Ainsi sont-ils « [f]aibles, faibles, dotés pourtant de griffes, de mâchoires », *in I*, (51)

[23] « Les Étourdis », « Les Importuns », « Les Revenants » : ce sont là les titres de trois des sept poèmes de la section.

[24] Michel Collot : « Lyrisme et réalité », *op. cit.*, (38). Ce lyrisme est-il cependant si « nouveau » (1980) que cela ? Relève-t-il d'un « mouvement », ainsi que le suggère Michel Collot ? Des écritures singulières se rencontrent sur certains points, propres, assurément, à un certain âge – et à certaines sensibilités – de notre littérature (soit le dernier tiers du XX[ème] siècle). Mais de là à relever d'un « mouvement », nous émettons des réserves. La profonde autonomie de l'écriture rédienne – indépendance qui n'exclut cependant en rien les influences, multiples – nous conforte dans l'idée que le terme de « mouvement », quoique sympathique, est abusif.

[25] Nous remarquons, du reste, qu'il cite précisément en cet endroit l'œuvre de Réda.

[26] Ainsi, par exemple : *LR*, (60) ; *LR*, (143) ; *LR*, (171) ; *LR*, (174) ; *C*, (25) ; *C*, (104)

[27] Jean-Marie Gleize : « Le Choix des proses », *in Magazine Littéraire* : « La Nouvelle poésie française », n°396, mars 2001, (40)

[28] Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001, (95)

[29] Rendons sa parole à Réda : « D'un côté, […], il y a le vers, qui ne peut décidément être que classique (et classique-classique, soit *le vieil alexandrin, impraticable sauf par accès rares et furieux* […]), de l'autre il y a la prose »., *in CQVPL*, « Le Grand muet, II », (72). Or Réda s'ingénie très précisément dans cet article à brouiller cette alternative manichéenne.

[30] Henri Meschonnic, *op. cit.*, (211)

[31] Nous renvoyons à *L'Incorrigible* (1995) et à *La Course* (1999).

[32] Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels* (1860), préface de Claude Pichois, Gallimard, « Folio/classique », 1972, 1997 : *Du vin et du haschich*, (82-83)

[33] On lira en ce sens le poème en prose « Avançant comme deux glaneurs dans ces ruines aplaties de la rue de Belleville… », *in RP*, (18-19)

[34] Petit clin d'œil à l'ultime poème de la section « Aux passagères », dans le recueil *Retour au calme…*

[35] Nous renvoyons à ce premier ouvrage consacré à l'œuvre rédienne : *Jacques Réda* (*JR*), Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1986. Trois « moments » à juste titre dégagés par Maulpoix : les premières plaquettes (1952-55) ; *Amen, Récitatif, La Tourne*, véritable entrée en écriture (1968-1975) ; *Les Ruines de Paris* (1977-…). Peut-être faudrait-il proposer aujourd'hui un quatrième moment, celui qui, depuis *Aller au diable* en 2002, fait la part belle à la forme romanesque et, plus généralement, au récit.

[36] *CQVPL*, « Le Grand muet » I, II et III. L'ensemble du triptyque est à lire attentivement. De l'érudition bien comprise : de l'intelligence, de la sensibilité et de l'humour dans cette « correspondance » qui met à mal toutes les analyses qui font de Réda un « conservateur ».

[37] Ainsi : « de l'autre il y a la prose – que je trouvais plus reposante, parce que sans tout de suite m'en rendre compte je m'y adonnais. Alors écrivons de la prose, et laissons les poètes se torturer. Et alors j'ai fait cela environ deux ans *comme on se promène* (*du reste je me promenais*). », *in CQVPL*, (72-73)

[38] Les numéros « spéciaux » consacrés à la poésie contemporaine se multiplient depuis quelques années. Derniers regards adressés à une mourante ou véritable regain d'intérêt parce qu'elle a de quoi, effectivement, nous intéresser ?…

PREMIERE PARTIE

« TROUVER SEJOUR DANS LA PAROLE »

MESURER

> À condition de pouvoir franchir la porte d'une de ces bicoques (mais c'est toute la difficulté), et s'engager ensuite dans ces cours, ces jardins qu'on devine avec d'autres toits sur leurs arrières, on ne nous reverrait peut-être plus. On entrerait progressivement dans l'intériorité de l'espace, qui est une augmentation sans limites, un séjour plus intime à mesure que s'en perdent les contours. Voilà certainement ce qui me ramène, et pourquoi je cherche en vain au-dehors le sens de ce quartier. N'allez pas insinuer que, comme de juste, si j'y vivais… J'en fréquente beaucoup d'autres assez comparables à celui-ci, et je les honore tous comme des sites de ma véritable demeure. Quant à savoir où j'habite exactement (c'est peut-être ce qui vous préoccupe), à peine vous l'aurais-je appris que vous disparaîtriez de ma vue, et plus vite que l'enseigne du garage quand on coupe le courant. Tenez, voici les cloches. Qu'est-ce que je vous avais dit ? En avançant encore d'une cinquantaine de mètres, à peu près à hauteur des Portugais que laisse indifférents l'écroulement de cette vendange sonore… – *Mais où êtes-vous ?* [AC : 34-35]

« [E]space », « séjour », « sites », « demeure » : ces mots insistent dans l'œuvre. Ce sont eux que nous nous proposons de lire dans cette première partie. Nous aurons à cœur d'interroger cette insistance, dans la relation particulière qu'elle instruit avec la parole poétique. Or, ces mots sont ici convoqués par d'autres, définissant pour l'auteur une géographie personnelle : « porte », « bicoques », « cours », « jardins », « toits », « quartier ». À l'articulation entre un paysage réel, traversé par le flâneur, et une topographie mentale, intime, qui simultanément *pré-texte* la promenade et que la promenade *écrit*, se déploie le *lieu* du poème. Mais un lieu soumis à condition (« À condition de », « on entr*erait* »), un lieu oxymorique (« l'intériorité de l'espace, qui est une augmentation sans limites » ; « un séjour plus intime à mesure que s'en perdent les contours ») : lieu à tout le moins problématique, dont l'abord demeure malaisé.

Ainsi, ce qui effectivement nous « préoccupe » est-il bien de savoir où « habite exactement » le poète. Mais il nous faudra accepter qu'une telle exactitude puisse ne pas relever de la clôture, et rende paradoxalement compte d'un illimité.

[Les territoires]

La critique qui s'attache au corpus rédien a dès longtemps pointé la relation privilégiée entretenue par le poète avec l'espace : c'est Jean-Claude Corger qui souligne et interroge son « sens géographique »[1] ; c'est encore Jean Pierrot qui œuvre à identifier et qualifier le « sentiment si prégnant de l'espace » dont témoigne le recueil de 1977[2]. Toutefois, ces analyses, si pertinentes soient-elles, n'envisagent pas véritablement la relation sous l'angle d'un rapport à la parole poétique. Les territoires d'élection du flâneur

ont, nous semble-t-il et à de rares exceptions près, été étudiés *en tant que tels* : jamais dans le souci d'en comprendre la charge métaphorique – ce qui n'exclut en rien l'attrait effectif (littéral) pour des lieux réels. C'est pourquoi nous préférerons au terme d' « espace » celui de « séjour » : s'il désigne l'espace (réel) traversé par le flâneur, il pointe simultanément celui, métaphorique, auquel aspire le poète.

Or, nous aimerions voir en quoi ce rapport au monde, qui « consiste toujours à appréhender et à tenter de prendre en charge une certaine quantité d'espace environnant », n'est pas de simple *circonstance* mais témoigne au contraire d'une posture tout à la fois éthique et esthétique que sous-tendent une expérience et une réflexion poétiques singulières. Celles-ci articulent en effet à cette préhension mouvante, fugace de l'espace qui est le propre de la flânerie (du rêve aussi, peut-être) – et à l'orientation du regard que celle-ci induit – une pensée du poème comme séjour. L'espace traversé par le flâneur, la perception qu'il en construit et retient, instaurent un dialogue étroit avec sa parole poétique qui, en retour, s'essaie à « rendre possible, *i.e.* habitable, l'habitation terrestre. »[3] Rien de moins attendu, dès lors, que ce souci d'œuvre s'inscrivant dans la lignée hölderlinienne du « *dichterisch wohnet der Mensch* »[4]. Rien de plus étonnant toutefois que de penser cette œuvre-*ci* en lui prêtant un souci ontologique qu'elle semble volontairement tenir à distance. Ainsi rien de plus hérétique *a priori* que de lire l'œuvre rédienne à la lumière de l'apport heideggerien[5]. Et pourtant...

[Faire habiter]

La question de l'habitation poétique persiste aujourd'hui à se poser. Elle insiste. Les interrogations du Romantisme allemand, certes reformulées, sont toujours les nôtres. Il semblerait même qu'elles se fassent plus aiguës. Il n'est, par exemple, que de constater la récurrence de l'expression, qui parcourt les travaux critiques consacrés à la poésie française dans le dernier quart du XX^{ème} siècle : le titre de l'ouvrage de Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète* (1995), l'atteste avec évidence, mais encore, quelque peu ironique, celui de Christian Prigent : *Á quoi bon encore des poètes ?* (1996)[6], auquel répond, trois ans plus tard, celui du même Pinson : *Á quoi bon la poésie aujourd'hui ?* (1999)[7]. Le hiératique bien que désolé *Wozu Dichter ?*, en un siècle, perd toute sa superbe pour rejoindre les décevantes litanies d'un *à quoi bon* généralisé. Mais en 1979 déjà, Claude Esteban interroge le « lieu », encore possible, de la poésie ; la figure de Virgile, point de départ de sa réflexion, y est relue à l'aune des valeurs d'un XX^{ème} siècle finissant aux oreilles duquel résonnent encore, sans réponse, les interrogations romantiques : « [Virgile] s'efforce, de toute la foi qui le traverse, de *rendre ce monde habitable*. Il n'est pas l'instaurateur d'une ontologie ; il se veut le restaurateur d'un ordre, naturel et culturel tout ensemble. [...]. Il épouse la figure d'un monde second, déjà

désaccordé – et il tente d'y faire sourdre, fût-elle la plus menacée, une musique. »[8] Pour Virgile « déjà désaccordé », le monde ne vit-il plus aujourd'hui, pour le poète, que sous l'ombre, grandissante toujours, explicitement nommée par les Romantiques de Iéna, de la menace ? Le poème liminaire du corpus rédien accuse un désarroi qu'ont assurément reconnu les Romantiques allemands, mais qui s'avère *in fine* (malheureusement) vrai de toute éternité ; la menace est « primitive », ainsi l'angoisse, native :

> On lit, dans une étude sur la poésie, / Que les poètes obsédés par la mort aujourd'hui / S'inspirent de la tradition germanique. / Cette remarque est une fleur séduisante de la culture, / Mais les sentiers de sa peur n'étaient pas fleuris, / Ils serpentaient autour d'une obscure caverne / Avec sa litière de fumée, d'homme et d'os, / Et jamais nul soutien, nul appel ne lui vint / D'aucune tradition germanique ou autre, non, / Il travaillait sous la menace d'une primitive massue. [A : 11]

Quelque trente ans plus tard, la « menace » se révèle « frayeur », que renforce la place du mot en finale d'un vers se résolvant en rejet caractéristique : « Ce démon de boire me soufflait / Que j'aurais connaissance, en buvant son reflet, / de tout ce qui se mire au bord des eaux désertes – / Nuages, rats, soleils et ma propre *frayeur* / *D'être.* » [ASM : 21] Aussi, ce qui hante le poème de Réda rejoint-il en bien des façons la réflexion heideggerienne sur l'*habiter*, envisagé comme « trait fondamental » – existential premier – du *Dasein*. La réflexion du philosophe s'alimente à une enquête étymologique :

> À l'origine *bauen* veut dire habiter. Là où le mot *bauen* parle encore son langage d'origine, il dit en même temps jusqu'où s'étend l'être de l''habitation'. *Bauen, buan, bhu, beo* sont en effet le même mot que notre *bin* (suis) dans les tournures *ich bin, du bist* (je suis, tu es) et que la forme de l'impératif *bis*, 'sois'. Que veut dire alors *ich bin* (je suis) ? Le vieux mot *bauen*, auquel se rattache *bin*, nous répond : 'je suis', 'tu es', veulent dire : j'habite, tu habites. La façon dont tu es et dont je suis, la manière dont nous autres hommes sommes sur terre est le *buan*, l'habitation. Être homme veut dire : être sur terre comme mortel, c'est-à-dire : habiter. [EC : 173]

Mais plus justement peut-être, il nous faudrait écrire, ainsi reliant le mot à lui-même, exposant ses sources, *Da-sein*[9]. Le tiret insiste en effet sur ce rapport privilégié du *là* à l'*être*, qui comprend l'homme dans sa relation au séjour et non pas (plus) en terme d'intériorité qui pense et *se* pense. L'homme se définit dès lors pour Heidegger par son appartenance au monde, pas au sens où il serait *dans* le monde, mais dans la mesure où il est *au* monde.[10] Or le poète est celui qui dit cette « ouverture », en tant que la poésie est le « véritable 'faire habiter' ». Le commentaire que propose le philosophe de la formule hölderlinienne offre, dans ses dernières pages, un

paragraphe essentiel, en ce qu'il résume clairement l'ensemble de son propos ; et lisant Réda, nous le garderons présent à l'esprit :

> Mais habiter n'a lieu que lorsque la poésie apparaît (*sich ereignet*) et déploie son être, à savoir de la manière que nous pressentons maintenant : comme la prise de la mesure pour toute mensuration. Elle est elle-même la mesure aménageante proprement dite, non pas un simple mesurage au moyen de règles graduées pour des plans à établir. Aussi la poésie n'est-elle pas non plus un bâtir (*Bauen*), si par bâtir on entend : construire des bâtiments et les munir d'installations. Mais la poésie, en tant qu'elle mesure, et ainsi atteint véritablement la Dimension de l'habitation, est l''habiter' (*Bauen*) initial. C'est la poésie qui, en tout premier lieu, amène l'habitation de l'homme à son être. La poésie est le 'faire habiter' originel. [EC : 242]

[L'empan]

Dès *Amen* en effet, la poésie apparaît comme cette « mesure aménageante » qui *fait habiter* : la « [l]ente approche du ciel » serait ce mouvement (littéralement, cette *métaphore*) qui s'essaie à mesurer, aménager le monde en un regard qui l'embrasse, en des mots qui le rythment. « Le Ciel à Villaroche » et « Lente approche du ciel », respectivement septième et huitième poèmes de la troisième section du recueil, proposeraient ainsi, en un diptyque où le « ciel » s'offre simultanément comme mesure du monde et maison du poète, une formule de cette « approche », de cette « Dimension ». Nous reproduisons successivement, dans leur totalité, les deux poèmes :

> Dans l'évidence et l'indicible était cette simplicité : / L'angle du toit d'aluminium, le mur blanc perpendiculaire / À l'horizon de granges basses, de boqueteaux rouillés, / Étroit segment de paix dans une profondeur active et lumineuse, / Interrompu à l'opposé par le cadre où je me tenais / Depuis longtemps déjà immobile devant le ciel, / Lambeau de bleu coupé par les lignes du toit / Et qui, limpide et dur comme l'œil d'une femme nue, / Levait au ras des bois sa jeune paupière. / Ô mon amour, mon petit ciel, / De quelle certitude ai-je été possédé soudain, / Pour danser à la fin comme j'ai fait pour toi, riant / Comme on sort de la mer enveloppé de gouttelettes, / Planant très haut porté par le battement de mes bras / Qui dessinaient sans le savoir la figure secrète, / L'alpha et l'oméga mêlés en une seule rose.

> C'est lui, ce ciel d'hiver illimité, fragile, / Où les mots ont la transparence et la délicatesse du givre, / Et la peau froide enfin son ancien parfum de forêt, / C'est lui qui nous contient, qui est notre exacte demeure. / Et nous posons des doigts plus fins sur l'horizon, / Dans la cendre bleue des villages. / Est-il un seul mur et sa mousse, un seul jardin, / Avec l'éclat méditatif de la première neige, / Est-il un seul caillou qui ne nous soient connus ? / Ô juste courbure du ciel, tu réponds à nos cœurs / Qui parfois sont limpides. Alors, / Celle qui marche à pas légers derrière chaque haie / S'approche ; elle est l'approche incessante de l'étendue, / Et sa douceur va nous saisir. Mais nous pouvons attendre, / Ici, dans la clarté qui déjà nous unit, enveloppés / De notre vie ainsi que d'une éblouissante fourrure.

L'attention portée à la perspective témoigne, dans ces textes, d'une poésie que taraude un désir de juste mesure. Ainsi, habiter (poétiquement) : trouver

et maintenir la – bonne – distance, être tel celui « qui sut » (Follain), « entre des mots, / petits poèmes tout droits bien qu'avec naturels un peu tordus et gauchis avec science, / comme des piquets au premier plan, *donner l'exacte et prodigieuse mesure du paysage.* » [PLR : 28] *Récitatif* poursuit la quête, dont un poème nous semble tout particulièrement témoigner, « L'Empan ». Nous nous autorisons à le citer dans son intégralité :

> Mais quelle est la juste distance ? / Il y a celui qui ferme obstinément les yeux, cherchant / La mesure de l'âme comme d'un mur blanc, et l'autre / Qui entre en suffoquant dans les premiers plis de la mer. / Entre eux j'ai posé mon vélo contre un pin violet qui craque / Et je tiens l'horizon entier dans l'empan d'une main, sous la fumée / Oblique d'une cigarette. Mais qui tient / Dans son empan l'incessante mobilité d'insecte où se perd mon regard, / Et la courbe de mort où s'inscrit la route surgie / Des flots de la forêt vers les frondaisons de la mer ? / Vite j'ouvre les bras pour déborder ce qui m'enferme, / Debout dans l'enjambée du ciel. Mais que saisir / Et mesurer sinon, au flanc mobile de la dune, / L'empreinte de ce corps que le vent réensevelit ?

Une constante pour ces trois poèmes : la récurrence significative du mot « horizon »[11]. Or, si le premier l'appréhende comme butée du regard, cadre nécessaire au tableau qu'ainsi il définit (« L'angle du toit d'aluminium, le mur blanc perpendiculaire / *À l'horizon* de granges basses, de boqueteaux rouillés, / [...] / Interrompu à l'opposé par le cadre où je me tenais »), les second et troisième textes l'envisagent tout autrement. Il s'agit en effet pour le sujet lyrique de prendre la mesure du monde en touchant *de* / tenant *dans* sa main la ligne d'horizon et, ce faisant, de se positionner soi-même à l'intérieur du cadre, de s'assigner une juste place : « Et nous posons des doigts plus fins sur l'horizon » ; « Et je tiens l'horizon entier dans l'empan d'une main ». Et les vers du poème éponyme « Récitatif » disent effectivement la douleur d'un être dont le corps n'occupe plus aucune place (« Et je perçois autour de moi qui n'occupe plus aucun espace, / qui n'ai ni autour ni dedans, ni haut ni bas, comme une caisse / de planches démantelées avec ses clous tordus qui brillent ») et qui, parallèlement, ne parvient pas à tenir l'horizon dans ses mains : « le ciel » demeure en effet « à portée de l'extrême impuissance de [s]es doigts ». Le narrateur semble là redevable de cette « angoisse » que décrit Michel Collot, « celle, déprimante, de ne pouvoir s'égaler à cette démesure ». Trouver sa place, mesurer la distance – « dans l'empan d'une main » – qui sépare le corps de l'horizon[12] relèvent d'une seule et même démarche. En cela, l'œuvre rédienne s'inscrit parfaitement dans l'optique heideggerienne d'une poésie comprise comme « mesure aménageante ». Et le poète est, effectivement, celui qui rend compte d'une telle « ouverture ». Le poème liminaire de *L'Adoption du système métrique*, « L'Inspection », reconduit la profession de foi d'un poète-arpenteur que fascinent les paysages entrevus depuis les vitres des trains : « *je peux* toucher, du bout des doigts, / Des piquets, des clochers et *caresser la*

courbe / De l'horizon qui se prélasse et, des forêts, / Les sourcils drus foncés sur des étangs. » [7]

[Ethos]

Ainsi, cette « ouverture » à la lumière de l'Être que requiert toute habitation *authentique* procède-t-elle de la poésie, en tant que celle-ci se tient « à l'écoute » [ÊT : 210] de la « consonance silencieuse » [AVP : 251] de l'Être pour, en des mots, la manifester. Mais seule une poésie « véritable » [EC : 244], soit, pour Heidegger, telle que nous la qualifierions d'*ontologique*, saurait s'ouvrir à cette parole silencieuse. Or, si la poésie d'un Jacques Réda relève d'une métaphysique de la subjectivité – en cela, oublieuse de l'Être[13] – , nous supposons néanmoins qu'elle répond à bien des égards à la pensée du philosophe ; en un mot, qu'elle *fait habiter*.

De fait, elle n'oublie pas la voix de l'Être, ne reste pas aveugle à sa lumière en ce qu'elle engage un *ethos*, s'invente un séjour : nous verrons que son « regard », effectivement tourné « vers le haut », « mesure tout l'entre-deux du ciel et de la terre », n'ayant de cesse d'interroger cette distance du « 'sur cette terre' » au « 'sous le ciel' ». Et nous comprendrons progressivement que le poème de Jacques Réda ménage le « *Quadriparti* » très exactement ainsi que le définit Heidegger[14]. Si « l'habitation se révèle » à la fois « [d]ans la libération de la terre, dans l'accueil du ciel, dans l'attente des divins, dans la conduite des mortels » [EC : 178], alors l'œuvre rédienne fait effectivement habiter : elle nomme « 'le monde' » en ce « jeu de miroir de la simplicité de la terre et du ciel, des divins et des mortels » [EC : 214]. Car comment ne pas reconnaître en Réda ce poète qui, « chantant », est « attentif à la trace des dieux enfuis » [CQMNP : 378] ? Il n'est que de relever la confidence, que module l'ensemble de l'œuvre :

> Sans doute ce qui m'attend toujours au bout [des sentiers conduisant à ces « débris divers de l'armée et de l'industrie »] reste proche de la déception, mais cette déception-là m'exalte, me simplifie, *me transforme comme religieusement en pure attente de rien*. Tous ces bâtiments en effet ne servent plus à rien et c'est ce qui me remue. Certains portent des dates au fronton (1883, 1813) et, pour s'y confondre à la longue dans quelques siècles, s'enfoncent déjà dans l'épaisseur indistincte du sol. D'autres paraissent des temples en rogne du haut en bas, et des *dieux amers et croupis* comme la flore des fossés ont occupé la place autrefois dévolue aux gros calibres. *Dieux clochards expulsés des vrais lieux du culte et n'ayant plus de foi ni d'espoir en eux-mêmes, il se vautrent sur des tas de douilles en plastique et les gravats. Qui les honore ?* Sans le savoir, les passants obsédés qui tracent des initiales dans le plâtre, ou quels dessins, et puis maintenant *mon immobilité et mon silence*. Eux n'accordent aucun signe, aucune réponse, mais je n'en exige pas : *je sens bien qu'ils sont là*. [RP : 156-157]

Aussi, si l'œuvre de Réda n'est aucunement celle d'un poète *penseur*, ne procède d'aucune démarche spéculative qui viendrait explicitement répondre d'un questionnement ontologique, d'un tel *souci*[15], contribue-t-elle

néanmoins significativement à sa façon, ainsi que l'écrit Jean-Claude Pinson « à définir l'espace d'une possible habitation du monde ». L'étude que lui consacre le poète et philosophe dans son ouvrage *Habiter en poète*[16] rend compte en effet de cette définition singulière (et singulièrement belle) que propose une œuvre nouant « le vivre et l'écrire pour faire que la vie soit vraiment 'habitante' ». À un *wandering* qui, de façon originale, « s'attache en priorité aux territoires du quotidien », Jacques Réda consacre une écriture « aux allures capricantes » dont le vœu, inavoué quoiqu'implicite, serait peut-être de traduire, chanter, la « constance de la splendeur » [RP : 35] terrestre.

[L'épreuve d'un indisponible]

L'œuvre rédienne excède néanmoins toute lecture philosophique – en tant, d'abord, qu'elle *est* poésie : elle n'est pas faite *pour* penser[17] : ainsi que le formule le poème « Mort d'un poète », *limen* d'*Amen* dont nous citions les premiers vers, les « fleur[s] séduisante[s] de la culture » se fanent « sous la menace [de la] primitive massue ». Aussi, si les chemins frayés par Heidegger conduisent à « penser le verbe habiter avec ampleur et sens »[18], si cette pensée du poème nous semble à bon droit pouvoir éclairer certains aspects de l'œuvre de Jacques Réda et, ce faisant, lui octroyer la place qu'elle mérite au sein du paysage poétique contemporain, ne devons-nous toutefois pas céder au travers qui consisterait à plaquer de manière exclusive cette grille de lecture sur une œuvre complexe, protéiforme – étonnamment riche : irréductible à toute approche phénoménologique, aussi brillante et séduisante soit-elle.

Sachons donc maintenir une distance... D'autant que la critique conduite par Heidegger à l'endroit de l'*Erlebnislyrik* (au motif qu'elle relève d'une métaphysique sous l'emprise de la subjectivité, qui oublie la vérité de l'Être : ce que le philosophe appelle la « déchéance ») paraît, d'une part, renier cet éloge de la circonstance qui est une constante du poème rédien et, d'autre part, refuser la prégnance d'un sujet lyrique dont l'apparent effacement, nous l'avons souligné en introduction, ne contredit en rien la participation au chant.

> Toute habitation (toute existence) suppose un rapport sensible aux lieux, qu'ils soient occupés, quittés ou traversés, remémorés ou imaginés, proches ou lointains. Ce pourquoi, peu ou prou, toute poésie est, selon le mot de Goethe, poésie de *circonstance*. Dès lors qu'il prend en considération ce qu'il y a en elle de contingence irréductible au concept (et donc au langage), le poème est l'épreuve d'un indisponible que d'autres appelleront *sacré*. En ce sens, la poésie est une forme d'écologie.[19]

Ainsi, une vérité de l'œuvre chez Réda serait-elle peut-être à chercher *entre* le constat – désolé – d'un Hölderlin et l'invocation – simultanément

sincère *et* provocatrice – d'un Baudelaire : entre une (haute) définition de l'homme (« *dichterisch wohnet der Mensch* » : l'être humain *est* celui qui habite poétiquement le monde) et l'hommage rendu à l'animal le plus vil : « J'invoque la muse familière, la citadine, la vivante, pour qu'elle m'aide à chanter les bons chiens, les pauvres chiens, les chiens crottés, ceux-là que chacun écarte, comme pestiférés et pouilleux, excepté le pauvre dont ils sont les associés, et le poëte qui les regarde d'un œil fraternel. »[20] Ou encore, si nous nous risquons à une métaphore spatiale : entre les « belles vallées du Neckar »[21] et « la lourde et sale atmosphère parisienne »[22].

Les poèmes en prose des *Ruines de Paris* affichent en effet, dès 1977, cet amour de l'événement le plus anodin, du circonstant quotidien qu'offrent les déambulations citadines. En témoignent leurs attaques, dans des phrases dont le présent renforce le caractère simultanément surprenant et banal de l'événement : « On accède au pont de fer très noir par deux escaliers qui se rejoignent », « Il vient de pleuvoir abondamment pendant quelques minutes, et tout est frais », « Avançant comme deux glaneurs dans ces ruines aplaties de la rue de Belleville, nous ne cherchons rien, puis nous ramassons n'importe quoi, enfin des châssis de fenêtre peut-être bien inutilisables mais presque intacts », « Tout se ratatine au sommet et croule comme du plâtre », « Je ne sais trop ce qu'elles penseront ensuite, mais pour l'instant elles n'ont pas l'air surpris »…

Il s'agit de reconsidérer cette poésie de (la) circonstance : le chant qui s'y fait entendre, qualifiant rythmiquement un être-au-monde particulier – une subjectivité à l'épreuve du monde –, est susceptible de témoigner d'une quête spéculative. Il ne saurait toutefois être question de la confondre avec la poésie que l'on dit *pensante*[23] – et du reste, pour quelle(s) raison(s) juger le poème à l'aune du philosophème ? : ce serait inscrire la poésie dans la dépendance de la pensée[24] –, mais de voir en quoi une telle poésie, lyrique, répond tout autant (sinon mieux ?) à la formule hölderlinienne que la poésie ontologique. « [É]tat de poète et vocation poétique » sont effectivement « questions » [CQMNP : 327] pour Réda.

[Cette stupeur de la Résurrection]

Nous aimerions éclairer ce questionnement, que nous nous proposons à notre tour d'interroger dans cette première partie, d'un passage des *Ruines de Paris* qui établit implicitement le parallèle entre le narrateur et la figure du Christ :

> Je redoute un peu l'instant où les cloches s'ébranleront. Mais le ciel est encore muet, pâle comme un caveau. Il y a un hurlement au fond de cette lumière tranquille. Enfoncé dans la peluche et l'odeur obscure du chocolat, *je pense à d'autres matins de Pâques, dans d'autres villes, où m'a déjà pris cette stupeur de la Résurrection. Elles vinrent au tombeau, disent Matthieu Marc et Luc, et elles le trouvèrent vide.* Tout s'est produit au point du jour, dans un désarroi de silence