

$NU(e)^{80}$

PIERRE
CHAPPUIS

NU(e)
Numéro 80

Numéro coordonné par
Lydie Cavelier

| | |
|--------------------------------------|---|
| Lydie Cavelier, Présentation..... | 5 |
|--------------------------------------|---|

ENTRETIEN

| | |
|---|----|
| John Taylor, Lydie Cavelier, Entretien autour d'un cahier double. <i>A Notebook of Clouds</i> by Pierre Chappuis / <i>A Notebook of Ridges</i> by John Taylor (2019)... | 13 |
|---|----|

INÉDIT EN FRANÇAIS

| | |
|---|----|
| Pierre Chappuis, Cahier préliminaire du <i>Cahier de nuages</i> , 1979-1984..... | 25 |
|---|----|

À PIERRE CHAPPUIS : MÉLANGES OFFERTS

Témoignages

| | |
|--|----|
| Pierre-Alain Tâche, Éléments d'un partage..... | 43 |
| Claude Dourguin, D'un jardin l'autre, « La sympathie des âmes » | 55 |

Textes offerts

| | |
|--|----|
| Pierre Voélin, ... pierres dans le jardin de Pierre Chappuis..... | 65 |
| Gérard Macé, Caprices du ciel..... | 73 |
| Florence Mauro, « De l'un à l'autre », des échos..... | 81 |

Cahier iconographique

| | |
|---|----|
| Martine Clerc, Dans le miroir de l'œuvre | 99 |
|---|----|

LE POÈTE, LECTEUR ET CRITIQUE

| | |
|---|-----|
| Michel Collot, Pierre Chappuis lecteur d'André du Bouchet | 109 |
| Ariane Lüthi, Chappuis lisant Joubert : « un mot comme demeuré en suspens » | 117 |
| Marie Frisson, Narcisse inversé : sur la <i>relation critique</i> de Pierre Chappuis | 127 |

LA MÉDIATION DES ARTS DANS L'ÉCRITURE DE PIERRE CHAPPUIS

| | |
|--|-----|
| Frédéric Wandelère, À la manière de | 155 |
| Vajiheh Zarei, Le non-dit figuratif : Pierre Chappuis face à l'art..... | 163 |

L'ÉCRITURE LYRIQUE CHAPPUISIENNE

| | |
|--|-----|
| Antonio Rodriguez, Pierre Chappuis : d'un lyrisme critique en Suisse romande..... | 181 |
| Lydie Cavelier, Pierre Chappuis et John Taylor, d'un <i>Cahier</i> à l'autre..... | 189 |

AUTOUR DE DEUX ŒUVRES POSTHUMES

| | |
|--|-----|
| Sylviane Dupuis, <i>En bref, paysage</i> : une ponctuation finale..... | 221 |
| Lydie Cavelier, De <i>Ma femme ô mon tombeau</i> (1969) à <i>La Nuit moins profonde</i> (2021) | 243 |
| Repères bibliographiques | 261 |

Lydie Cavelier
Présentation

Pierre Chappuis est né en 1930 dans le Jura bernois et s'est éteint à la toute fin de l'année 2020, laissant derrière lui une œuvre majeure qui comporte plus d'une vingtaine de recueils ainsi qu'une dizaine d'ouvrages de notes et d'essais – sans compter les livres d'artistes. Bien qu'attaché à certains lieux privilégiés en Suisse, il se détache néanmoins de tout ancrage esthétique particularisant, comme l'explique Antonio Rodriguez.

Grâce à l'engagement inconditionnel de Béatrice Bonhomme, ce numéro de la *NU(e)* prétend faire entendre la singularité de l'œuvre de l'auteur qui est tout à la fois reconnu par les écrivains contemporains et par ceux de la génération suivante, nés après-guerre. La critique universitaire, suisse et française, s'intéresse plus que jamais à cette œuvre relativement peu explorée encore. Mais si l'auteur jouit d'une notoriété indéniable en Suisse romande, pour ses livres comme pour son travail de critique littéraire à La Revue de *Belles-Lettres* ou à la *Gazette de Lausanne*, s'il a reçu des prix prestigieux de l'autre côté de notre frontière, les lecteurs français le connaissent bien trop peu, alors même que nombre de ses ouvrages majeurs ont été édités à Paris aux Éditions Corti. Dernièrement, la volumineuse anthologie d'*Un nouveau monde* constituée par Yves di Mano et Isabelle Garron exclut le poète de son panorama. Pourtant, les textes et la réflexion poétique de Pierre Chappuis se nourrissent de références à des figures littéraires françaises de premier plan, dont Pierre Reverdy ou André du Bouchet. La discrétion du poète (Ariane Lüthi), son esprit d'indépendance (Pierre-Alain Tâche) ne suffisent pas à expliquer une telle aberration. Chacun des auteurs ici réunis va délibérément à l'encontre de ce préjugé.

Ce sont d'abord les amis, les compagnons du cheminement poétique qui prennent la parole, notamment pour dire combien l'écriture du poète a été source d'inspiration. John Taylor explique ainsi que la liberté d'écriture que Pierre Chappuis manifeste dans son *Cahier de nuages* lui a permis de creuser son propre sillon, puis d'imaginer la publication de cette œuvre commune : *Chappuis, Pierre, A Notebook of Clouds / Taylor, John, A Notebook of Ridges* (2019). Le traducteur et poète anglophone relate également la manière dont ce projet a été à l'origine de la redécouverte de notes supposées perdues, celles du cahier préparatoire au *Cahier de nuages*. Grâce à cette heureuse surprise née de leur amitié,

John Taylor nous donne la chance de lire ce cahier préparatoire, et celle de le comparer au texte finalement publié.

Les intimes témoignent unanimement de l'indépendance d'esprit de Pierre Chappuis, celle-ci allant de pair avec un dialogue fécond et constructif (Pierre Voélin), sur les plans littéraires autant qu'amicaux, si tant est que la distinction même ait un sens pour celui qui s'est exercé, comme Philippe Jaccottet, à être toujours plus « juste de vie, juste de voix ». Il sera donc question d'échanges, de retentissements affectifs et esthétiques : de « partage » pour Pierre-Alain Tâche, de « sympathie des âmes » pour Claude Dourguin, d'échos entre des mots qui inspirent le poète romand aussi bien que Gérard Macé, de colorations intimes impressionnant Florence Mauro, et enfin de ces vacillements d'ombres et de lumières qui fascinent Martine Clerc.

Puis viennent les études universitaires, portées par des spécialistes de l'œuvre chappuisienne. Michel Collot, qui a tout premièrement fait valoir l'œuvre chappuisienne en France, et Ariane Lüthi précisent comment Pierre Chappuis – le lecteur, le critique et l'auteur – entre en résonance avec l'autre, André du Bouchet ou Joseph Joubert, en questionnant aussi bien des affinités que des différences. Michel Collot détermine les dimensions éthique et poétique de la lecture, la démarche de Pierre Chappuis consistant, par « répétition dynamique », à se retourner sur les vibrations du sens, sans jamais les résoudre ou les figer définitivement, et ce afin de révéler l'inconnu de l'œuvre autant que le sien. Cette dialectique du continu et du discontinu se trouve également au cœur de l'étude d'Ariane Lüthi qui se penche sur l'« itinéraire » de lecture du poète romand : le point de rencontre entre Joseph Joubert, écrivain de la pensée en mouvement, penseur de l'intervalle dynamique et Pierre Chappuis devient le lieu d'une réflexion critique et éthique sur le « besoin » du suspens respiratoire, sur l'équilibrage des contraires dans l'écriture ainsi que sur la notion même de contemporanéité. Abordant plus largement la question de la « relation critique », Marie Frisson s'intéresse à un apparent paradoxe chappuisien. En effet, le poète romand exprime une certaine suspicion envers la « relation critique », alors même qu'il cultive le plaisir de se reconnaître dans tel ou tel aspect de l'œuvre de l'autre. À ce titre, Narcisse est la figure interrogatrice de ces jeux de projections multiples qui configurent la réponse du poète-lecteur, du critique passionné mais lucide à l'égard des troubles lyriques attenants à la poésie.

Deux autres dimensions fondamentales dans l'esthétique chappuisienne sont ensuite abordées, le rapport à la musique et à la peinture. Il ne s'agit pas seulement de revenir sur la passion de Pierre Chappuis pour la musique (passion auparavant évoquée par Claude

Dourguin). En effet, Frédéric Wandelère démontre que la musique constitue une manière d'appréhender le fonctionnement de la discontinuité d'une écriture qui procède par « touches », lorsqu'il s'agit d'explorer les stratifications émotionnelles par exemple. Il revient notamment sur la question rythmique en évoquant une œuvre peu commentée jusqu'à présent, *Douze exercices de rythme*. Quant à Vajiheh Zarei, elle choisit de retracer les fluctuations de la voix poétique de Pierre Chappuis au contact de l'art à partir des livres *L'invisible parole*, *De l'un à l'autre* et *Muettes émergences*. Ainsi parvient-elle à montrer comment l'écriture chappuisienne progresse à la recherche de l'invisible qui est de l'ordre des mots en peinture, en convoquant la sensation dans toutes ses dimensions sensorielles.

Antonio Rodriguez, Sylviane Dupuis et Lydie Cavelier réinvestissent le champ d'étude du lyrisme chappuisien, sur différents plans. Antonio Rodriguez interroge l'idée d'ancrage dans l'histoire littéraire romande ou au regard de la francophonie et situe le poète au cœur d'un maillage littéraire tout à fait spécifique. Ce faisant, il met en évidence les singularités de l'écriture du poète par rapport au lyrisme critique en Suisse romande et il fait valoir l'attachement de Pierre Chappuis à la forme. C'est sous cet angle qu'il commente, comme Frédéric Wandelère, ce petit ouvrage qui est encore bien loin d'avoir livré tous ses secrets : *Douze exercices de rythme*. Selon une perspective comparatiste, Lydie Cavelier appréhende l'œuvre double, *A Notebook of Clouds* by Pierre Chappuis / *A Notebook of Ridges* by John Taylor. Le statut particulier du *Cahier de nuages* a suscité la mise en regard de deux démarches d'écriture reposant sur un principe majeur, celui d'une poétique des ricochets, mais les visées des poètes se distinguent radicalement quant au rapport à l'ontologie et à la métaphysique. Sylviane Dupuis entreprend de reconsidérer l'ensemble du parcours poétique de l'auteur romand à partir de l'un de ses deux recueils poétiques publiés de manière posthume : *En bref, paysage*. Elle prouve très nettement que, contrairement à ce que le titre semblerait suggérer, cette brièveté équivaut à une haute densité poétique, au resserrement des fils qui ont constitué la trame de toute une vie et celle de toute une œuvre : l'invention du paysage, la tension dialectique entre l'obscur, la violence et le renouveau ou encore la réjouissance. La cohésion de l'œuvre chappuisienne est finalement envisagée par le biais de l'étude comparative entre *Ma femme ô mon tombeau*, recueil publié en 1969, et sa réécriture au sein de *La Nuit moins profonde* en 2021 : Lydie Cavelier examine les retentissements entre une poétique de l'absence et le travail du deuil.

Les contributions présentées dans ce numéro éclairent la figure d'un écrivain absolument incontournable pour qui veut penser et peser la

force, la cohérence et la ductilité des rapports respiratoires entre l'exercice du métier d'homme, le cheminement poétique et la démarche critique.

ENTRETIEN

John Taylor, Lydie Cavelier

Entretien autour d'un cahier double,
A Notebook of Clouds by Pierre Chappuis /
A Notebook of Ridges by John Taylor

(Les Brouzils, Odd Volumes of The Fortnightly Review, 2019)



Pierre Chappuis et John Taylor,
photographie prise par Françoise Daviet-Taylor en juin 2016

Lydie Cavalier : *Votre travail de traduction ne porte pas exclusivement sur la poésie mais celle-ci occupe une place privilégiée. Je note également l'importance que vous accordez aux poètes d'après-guerre, et notamment à ceux pour qui la quête de la Présence et de la simplicité sont primordiales.*

John Taylor : Il est vrai que plusieurs poètes que j'ai traduits ou que j'ai commentés dans mes essais (Jacques Réda me vient à l'esprit, parmi plusieurs autres) ont beaucoup interrogé cette notion de « présence » depuis leur angle de vue respectif. C'est une orientation – la recherche d'un « possible », d'un « peut-être », pourrait-on dire – qui a beaucoup nourri ma propre écriture. Je veux dire par là que la quête de la

« présence » représente pour moi une ouverture vers quelque chose d'autre que la factuelité si typique du réalisme américain. Ma longue fréquentation de la littérature européenne, et de la littérature française en particulier, m'a aidé à approfondir mon regard sur tout ce qui se présente à moi, à le mettre en cause et à le complexifier. Le questionnement (que l'on retrouve souvent chez ces mêmes poètes) sur le rôle et la place du « je » dans le cosmos, ou dans l'être, a retenu toute mon attention : j'ai appris l'autobiographie en France.

L.C. : *Quels rapports entretenez-vous à l'œuvre de Pierre Chappuis, qui ne reprend à son compte ni l'idée d'une quête de la Présence, ni celle d'une quête métaphysique, ni même l'exploration heuristique de soi ?*

J.T. : C'est là en effet une différence d'orientation entre nous, et nous en avons parlé à quelques reprises. Mais cette divergence n'était pas aussi grande que cela : elle était plutôt un espace entre nous, dans lequel l'échange pouvait avoir lieu. Le point de départ de ces discussions, c'était souvent notre origine protestante commune, comment elle nous a marqués. Si nous rejetions tous deux tout dogme relevant de cet héritage religieux, il nous en est néanmoins resté un questionnement des apparences, un élan intérieur nous portant à réinterroger l'« au-delà des apparences ». Mais que veut-on dire par « apparence » ? Et cet « au-delà » et ce « quelque chose de plus » (que semble justement promettre la quête de la « présence »), que sont-ils, où sont-ils, sont-ils des illusions ? Peut-être pourrait-on dire que ce questionnement amenait Pierre à scruter encore plus profondément la structure même de ses perceptions du monde réel et à se forger une « syntaxe » grâce à laquelle il pouvait les traduire plus précisément dans ses écrits, en particulier dans ses proses poétiques. D'ailleurs, l'un de mes défis, comme traducteur, c'était celui de « traduire » non seulement le sens mais aussi le mouvement même de sa syntaxe, laquelle, selon son art stylistique très précis, reflète souvent le mouvement d'un cours d'eau, avec ses méandres, ses accélérations, ses ralentissements – c'est-à-dire un phrasé collé au plus près de ce qu'il voyait, ou revoyait en imagination, une « musique »... En d'autres termes, ce chemin vers un « quelque chose de plus » par rapport au monde matériel – chemin proposé par le protestantisme mais avec une autre visée et un autre espoir – aurait bifurqué chez Pierre vers un autre genre de « seuil ». Il lui a fallu définir un seuil qui le séparait des apparences, car la perception ordinaire, immédiate, ne lui convenait que si elle était accompagnée d'un questionnement sur son fondement-même et sur son rapport au langage. En fin de compte, j'imagine le « seuil » de

Pierre comme se trouvant bien devant lui, à ses pieds, sur notre terre – et c'est bien là où Pierre se tenait pleinement debout, pour scruter ce qui se présentait à lui et pour écouter très attentivement. Il cherchait souvent à capter la « musique » de ce qui advenait.

Quant à moi, je suis resté plus marqué par l'idée d'un seuil au-delà duquel il y a peut-être « quelque chose de plus » (qui ne serait pas une chose ou un phénomène purement matériel) – une sorte de « présence », comme vous l'avez suggéré. Il s'agit d'une tentation métaphysique, voire mystique, sans doute, mais au conditionnel et accompagnée de beaucoup de scepticisme : on fait un pas en avant, jusqu'au seuil, et puis on recule, et puis on avance de nouveau, et puis on doute... D'ailleurs, ce seuil reste incertain, indéterminé. Focalisé sur le monde physique, sur la crête, sur la « crête des apparences », mon travail d'écriture explore cette condition d'« entre-deux ». Cette condition est également un état d'âme, d'esprit, ou de corps, un rapport entre le monde intérieur et le monde extérieur. Dans mon *Cahier*, j'évoque « la crête d'une pensée. / d'une intuition. / d'un sentiment. / d'une sensation. / (Et ainsi de suite.) / Les crêtes du corps. »

L.C. : Le choix d'adosser votre *Cahier de crêtes* au *Cahier de nuages* de Pierre Chappuis semble en partie motivé par le désir d'assurer une force de cohérence pour une textualité fragmentée et polyphonique. En quoi ce dispositif vous paraissait-il adéquat à ce que vous vouliez exprimer ?

J.T. : Nous étions tous les deux concentrés sur un mot-clé, un seul élément de la nature : le « nuage » pour Pierre, la « crête » pour moi. Nous étions également fascinés par le phénomène du « cahier » dans notre travail, à la fois en tant qu'objet utile (le carnet qu'on porte avec soi) et comme genre littéraire. Comme le montre son *Cahier préliminaire*, Pierre s'interroge sur le passage entre une « note » jetée rapidement sur une page d'un carnet lors d'une promenade par exemple, et la mise en forme de cette note, à savoir le travail d'écriture : à quel moment cette « note » devient-elle une « œuvre » ou une phrase ou une ligne dans une « œuvre » ? Et pendant ce travail d'écriture, qu'est-ce que le poète gagne et qu'est-ce qu'il perd ? S'il gagne en beauté stylistique, perd-il une partie de la « vérité » qui semble être incarnée dans la perception première la plus spontanée ? Ou, au contraire, le poète doit-il aller chercher cette vérité, par le biais d'un long travail stylistique et sémantique, à partir de cette première « saisie primitive » notée dans le carnet ? Ces questions me préoccupent aussi. J'utilise presque toujours un carnet pour la première « saisie » d'une perception, d'une idée ou d'un

regroupement de mots qui fait spontanément une image. Il s'agit d'un premier « travail » qui demande une attention portée sur le monde extérieur, ou intérieur, attention qui est parfois, souvent même, un état d'ouverture au-delà de la conscience activement appliquée. Mais une fois transcrite dans le carnet, cette perception, cette idée ou cette image se trouve vite retapée dans mon ordinateur, surtout si une série de notes semblables s'y associent – et voilà que le deuxième « travail » commence. La forme même du *Cahier de nuages* de Pierre m'a donné envie d'« écrire » un cahier – autre problématique que Pierre soulève dans son *Cahier préliminaire*. De ce point de vue, mon *Cahier* reste dans un entre-deux : les fragments qui s'y trouvent sont parfois très semblables aux premières formulations que j'ai notées dans mon carnet, à quelques mots près, mais dans plusieurs autres cas j'ai beaucoup retravaillé mes notes initiales, et je les ai remises parfois dans un ordre différent, selon divers critères de transition (émotion, forme, contenu) qui ne dépendaient pas de la chronologie de leur écriture.

L.C. : *Dans le Cahier de nuages et dans ses œuvres en prose en particulier, Pierre Chappuis aime souligner combien sa pensée entre en résonance avec celle de ses prédécesseurs. Est-ce une démarche que vous lui empruntez ou bien est-ce une disposition que vous éprouvez de manière constante dans votre travail ? Quels effets attendez-vous d'une telle démarche ?*

J.T. : Comme Pierre, j'aime beaucoup cette idée de résonance par rapport à nos prédécesseurs, à nos inspirateurs. L'œuvre de Pierre m'a beaucoup intéressé, précisément à cause des différences poétiques que nous venons d'évoquer. C'est pourquoi mon *Cahier* est également un hommage à Pierre. Dans tous mes livres il y a des hommages, des allusions explicites ou implicites, aux auteurs que j'admire. On garde autour de soi leurs paroles chères : elles sont des racines qui continuent à nous nourrir.

L.C. : *Comment et pourquoi avez-vous eu l'idée de citer aussi des guides de randonnées ?*

J.T. : Je cite à deux ou trois reprises des guides de randonnées et des récits d'ascension, car de telles descriptions m'ont toujours fait rêver quand il s'agit d'un chemin périlleux que je n'aurais pas osé suivre, même dans ma jeunesse quelque peu plus sportive. Il y a parfois dans les récits d'ascension des images simples, belles et directes, réalistes mais

aussi résonnantes. Il s'agit d'expériences très concrètes, éprouvées très profondément par d'autres personnes. C'est ainsi que mon *Cahier* inclut d'autres voix, d'autres perspectives que les miennes.

L.C. : *La figure de la crête a inspiré Jacques Ancet qui a publié un livre intitulé Ligne de crête en 2007. Avez-vous connaissance de cet ouvrage ? Si oui, y retrouvez-vous certaines de vos préoccupations ?*

J.T. : Non, je n'ai pas lu cet ouvrage, mais je vais le chercher ! S'il y a un récit littéraire qui porte implicitement sur des crêtes et qui m'accompagne depuis longtemps, c'est *L'Ascension du Mont Ventoux* de Pétrarque, c'est-à-dire sa lettre au père augustinien Dionigi Roberti da Borgo San Sepolcro. Les allusions à ce récit se trouvent déjà dans mon livre *La Fontaine invisible* (publié en anglais en 2004 et en français en 2013). Mais la source profonde de mon *Cahier* n'est pas vraiment littéraire. Dans mon recueil, cette quête autour du mot « crête » procède de sentiments très intimes, remontant en effet à l'enfance. Par exemple, ce livre est en partie lié aux origines de mes parents, nés dans les Rocheuses américaines, et aux vacances d'été que j'y ai passées – ces montagnes et crêtes apparaissent également dans mon livre *Quand l'été fut venu* (1996). Chaque fois que je rencontre le mot de « crête » ou l'image d'une crête chez les auteurs que je lis ou que je traduis (j'en cite quelques exemples), j'y suis sensible, mais l'élément déclencheur pour l'écriture proprement dite, celui qui m'a aidé à me confronter à ce mot, à ces images intimes de « crêtes » qui me travaillaient depuis si longtemps, c'est mon travail de traduction sur le *Cahier de nuages*. Ma propre quête a été en quelque sorte encouragée par cette voix amicale qui m'accompagnait (même si Pierre n'a appris que bien plus tard que j'écrivais mon *Cahier* pendant cette période), et elle a ainsi pris forme comme un cheminement de perceptions, de pensées, de souvenirs, de spéculations, d'aphorismes et de citations. De plus, cette traduction a coïncidé avec des vacances que Françoise (mon épouse) et moi avons passées dans la vallée de la Clarée. C'est là, près du village de Névache, que mon carnet se remplissait de perceptions de crêtes réelles, mais aussi de souvenirs d'autres crêtes, et de crêtes du monde intérieur. . .

L.C. : *L'image et l'imagination n'ont jamais été condamnées par Pierre Chappuis. Est-ce important à vos yeux ?*

J.T. : L'opposition entre perception du monde réel et imagination est l'une des constantes de mon écriture. Justement, la composition de mon *Cahier* était en partie un effort pour rendre cette opposition encore plus saillante, comme une nouvelle crête à laquelle je devais me confronter :

*Look and imagine
when you near the ridge. Look.*

Look.

Dare.

Regarde et imagine
quand tu t'approches de la crête. Regarde.

Regarde.

Ose.

L.C. : *Dans A Notebook of Ridges, vous faites apparaître six « Divagations » : quels enjeux recouvre le choix de ce terme, de cette structure ?*

J.T. : Je fais allusion à Mallarmé, bien sûr, poète que Pierre a lu de près. Dans mon cas, il s'agit de spéculations philosophiques que j'ai ajoutées un peu comme un jeu, à moitié pour plaisanter, à moitié sérieusement (« *half in jest, half in earnest* », comme nous disons !). Une sorte d'ironie qui se dirige en partie contre moi-même, où je me dis implicitement : attention aux abstractions ! En même temps, ces paradoxes me semblent pertinents, et c'est la contemplation des crêtes qui me les a suggérés. Je peux ajouter que, pour Pierre, l'un des enjeux du *Cahier de nuages* est de se confronter à l'idée qu'un poète a trop souvent la tête dans les nuages. Mes « Divagations » se présentent ainsi comme des « répliques » et ici elles font partie de mon dialogue avec lui.

L.C. : *Au-delà des affinités créatrices, votre attachement à Pierre Chappuis reposait sur l'amitié qu'illustre cette photographie où l'on vous voit riant tous les deux. Cet humour de Pierre Chappuis transparait dans le Cahier de nuages mais il est peu présent par ailleurs dans ses recueils. Est-ce à dire que la poésie relève d'abord de l'esprit de sérieux et qu'en cela elle se détache de l'existence ordinaire ?*

J.T. : Cette photo a été prise par Françoise, à Neuchâtel, près de la Collégiale qui surplombe la ville, lors d'une merveilleuse promenade que nous avons faite pendant toute une matinée avec Pierre, qui tenait à nous montrer ses lieux préférés. Il était d'ailleurs excellent marcheur et excellent guide ! En ce qui concerne son *Cahier*, il me semble que son humour, son ironie, un peu comme pour mes « Divagations », vient aussi d'une intention d'amener de drôles d'« objets littéraires » dans l'enchaînement des textes. Les faits météorologiques qu'il y cite en sont un exemple, les divers jeux de mots aussi. D'ailleurs, avec Pierre, nous appelions notre idée de mettre ensemble nos deux *Cahiers* notre « idée farfelue ». Mais par-dessus tout, son humour dans ce livre est sa façon de s'interroger sur le bien-fondé de ses diverses démarches poétiques, de les mesurer à l'aune d'autres approches, de les placer un peu à distance. En ce sens, son *Cahier* et le mien appartiennent aussi à ce genre littéraire qu'on appelle en anglais « *commonplace book* », un mélange de toutes sortes de textes – un « zibaldone » vraiment hétéroclite, parfois même drolatique – dont le but avoué (mais encore une fois : « *half in jest, half in earnest* ») est d'accumuler des connaissances sur le monde, ou sur un aspect du monde, voire sur soi-même. Si Pierre n'a pas écrit sur lui-même à proprement parler dans son *Cahier de nuages*, si l'ouvrage n'est pas autobiographique, je dirais que son recueil lui a sûrement tendu un miroir, reflétant les divers chemins qu'il avait choisi de prendre pour apercevoir, sinon atteindre, son objet : le nuage. Il se peut que ses émotions intimes y étaient engagées plus qu'on ne le pense.

L.C. : *À présent, vos projets d'écriture concernent-ils un récit, ou un recueil poétique, ou bien les deux ? Ressentez-vous, comme Pierre Chappuis, le désir de passer d'un type d'écriture à un autre ?*

J.T. : Depuis quelques années, avant l'écriture de mon *Cahier* et encore aujourd'hui, j'ai tendance à écrire des séries de courts poèmes ou de fragments autour d'un thème particulier. Je ne planifie jamais ces thèmes : ils émergent un peu mystérieusement à des moments perdus ou inattendus – souvent en promenade et encore plus souvent lors de mes voyages en train – et je les note dans un carnet. Voilà encore un carnet, un cahier... Mais ma dernière publication en date n'est pas un « cahier ». Il s'agit d'une longue série de « fragments » en vers : *Fragments pour la prochaine forme* est paru aux éditions Akié Arichi. Ce volume bilingue traduit par Françoise Daviet-Taylor est un livre d'artiste construit en collaboration avec Jean-Marc Brunet.

INÉDIT EN FRANÇAIS

Pierre Chappuis,
Cahier préliminaire
du *Cahier du nuages*, 1979-1984

31 juillet 1979

un verger de nuages

*

s'évanouit, à l'Ouest, s'épanouit (larges anses, criques, plage) presque, en
transparence un ciel de peinture symboliste ou préraphaélite

larges anses, criques
dunes de sable

papier de soie

un écran, non, une trouée
non plus
non plus écran que trouée

*

là où toute parole, non pas se résorbe, mais se résout

*

aussi ce que *n'est pas*

n'est pas un jardin... n'est pas Eden, paradis, n'est pas clos,

même, cathédrale, même édifice, n'est pas clos

*

est une ville blanche si lointaine
 qu'elle disparaît dans sa brume
 filigrane
 (blanc sur blanc)

c'est comme, maintenant, un store –
panneau tiré sur une fin d'après-midi

– et la lumière entre
dans la pièce
identiques) (dehors, dedans

store-panneau – à peine lisible entre les plis, le dessin d'une dentelle

et la pièce (et la conversation)
est blanche également,
et les vêtements

(toi, moi, plage au loin)
de ceux qui s'y tiennent
échangent de rares paroles

*

s'efface à mesure (mais cela ne peut plus se dire)
se prend aux branches

*

un poème qui se détruirait en même temps qu'il s'édifie, qui se
déformerait en même temps qu'il se formerait.

*

comme une pelote (oui, quel autre mot ?), une pelote de nouilles qui peu
à peu, dans l'eau de cuisson, se défait

un rouleau

*

comme un écheveau de nouilles qui peu à peu dans l'eau de cuisson se
défait

*

« Les nouilles sont plus épaisses que les vermicelles, plus courtes que les spaghettis. Elles sont pleines, à la différence des macaronis. Nouilles au jus, au gratin, au fromage. »

Merveilleux livre, qu'un dictionnaire

mais la nouille (c'est une nouille !) n'est pas « bien portée ».

*

s'étire, se troue, se rassemble, se partage !
Chewing-gum, bubble-gum.

*

en plaques, en boules ou boulettes, en brochettes, en fils, en miettes, en vrac, en semoule, en morceaux, en déchets (sous forme de...), en paquets, en plan, en panne

(panure blanche)

en grains (sous forme de), perles, en poudre ! (la route, le ciel poudroient)

*

c'est un corps aussi lisse et luisant. Peau blanche,
corps diffus (une lumière, une lente explosion intérieures)

*

puits, gouffres, fissures, entrailles, avens, baumes, emposieux (je ne sais plus où donner de la tête), tête chercheuse, vulves d'azur (oui, le voilà placé)

*

1^{er} août

Quoi de plus différent d'un nuage qu'un autre nuage ?

*

Quoi de plus changeant ?

Vraiment, j'ai de quoi être content : je ne puis saisir mon objet

*

non, ne dure pas. Mais, sans cesse, se renouvelle. Sans cesse à retoucher ;
à reprendre sans cesse, (jusqu') à *n'en plus finir*.

*

toujours déjà dépassé

dépassé, au moment même où je l'écris (quelquefois évoluant d'une
manière sûre – ciel progressivement – nettoyé, ou au contraire se
chargeant – ou, parfois, se changeant en le même).

*

par masses ou par bribes
par morceaux ou par monceaux

*

déjà dépassé... qui n'a pas de fin
(qui reste sur sa fin !)
qui n'a pas de fin, qui va au contraire de sa fin, accumulant
(accumuler, oui : *cumulus*)
brouillons froissés, chiffonnés
qui se répandent, débordent de la corbeille,
envahissent table et tapis,
va au contraire de sa fin si sa fin
sa seule fin est la page blanche
(seule vraie « réponse », impossible, au ciel nuageux –
mais non, c'est encore une vue de l'esprit)

*

C'est et ce n'est pas de nuages qu'il s'agit.
À la fois, c'est, dans leur présence, d'eux, d'eux *seuls* qu'il s'agit
[mais je ne les atteindrai jamais]
et il s'agit du texte à « bâtir »
il s'agit de *mots* qui leur *répondent* de leur mieux

il s'agit de fonctionnements parallèles,
mais il s'agit aussi autant de nuages réels que de ciels nuageux dans des
peintures

donc d'images, donc de *jeux de référence* (et d'interférences)

mais alors attention à ne pas vider de son contenu *l'objet* (nuages), à ne
plus le prendre, d'abord, dans son évidence, de ne plus s'en servir – si je
puis dire – qu'*allégoriquement*.

que ce ne soit plus qu'un *jeu* (d'*idées*)

*

Tout cela n'est pas clair. Tout est relations, associations, un *objet* est
vivant dans la mesure où il suscite pareil jeu de références (et le *sujet* est
vivant par là aussi), que, simplement, cela ne devienne pas recherche
catégorique, parti pris. C'est le danger d'un CAHIER, consacré à un
« sujet », il y a quelque chose de délibéré, qui me glace, et c'est peut-être
pourquoi je ne l'ai jamais fait, jamais tenté que, précisément, et un peu
par hasard, parce que traînait un vieux cahier, jamais tenté qu'à propos, il
y a 4 ans, de nuages. Et l'idée d'un *Cahier de nuages* rempli en peu de
jours, ou presque, mais abandonné, m'habite depuis lors. *Cahier*, très
différent de *Carnet* où on note n'importe quoi, qui n'est là que pour,
pratiquement, et *en route* donner l'avantage d'une feuille de papier qu'on
ne va pas perdre. Ici, à peine ai-je commencé hier, que je sens déjà
comme une contrainte – un *apprêt* – : aussi, comme je m'*apprêtais*, ce
matin, à reprendre mon travail assis, là, à ma table, *installé*, il a fallu que
je m'échappe, que je sois comme fasciné par le *lac* – son mouvement
cette sorte de vocation de blancheur, comme une blancheur sous-jacente,
affleurant à peine.

[...]

Le cahier donc, suppose, sinon un plan, du moins une intention. Le texte
ne naissant que par surprise, à l'improviste ; ensuite, le travail, lui, peut
être, apparemment, plus ou moins suivi. Le cahier détruit les conditions
de surgissement qu'il devait favoriser. Je le sens un peu ainsi, comme
aussi, déjà, au lieu de noter n'importe comment déjà je suis dans le
littéraire (eh bien, dans le carnet, non, pas ainsi, par l'absence,

précisément, de tout ordre ; non que ce que je note n'ait, ici et là, *forme* déjà ; mais le carnet est ouvert à tout venant).

[...]

*

Au-dessus, je voulais noter surtout : que l'association, la comparaison ne soit pas d'ordre *intellectuel*, mais *affectif* ; je crois que tout est là (mais oui, tout simplement) ; de l'ordre du (*res*)*sent*i perçu avant de donner lieu (s'il l'est) à une explication. Alors toute la *richesse* du jeu de référence, involontaire, de l'ordre des impressions – si fortes – de l'enfance, qui nous échappe et qui nous comble, a *libre cours* – de sorte que ce ne sont pas, en effet, les nuages eux-mêmes que je vise, oui, c'est eux, mais je ne les atteindrai pas, je n'ai chance d'y atteindre (atteindre n'est pas le mot) que, précisément, par un détour.

[...]

*

Comme j'allais m'installer à mon poste d'observation pour « écrire d'eux », ils ont disparu.

Ciel bleu, sans nuages. (Je suis « refait ».)

*

Entre eux (j'allais écrire entre eux !), une *syntaxe*

– syntaxe orageuse
syntaxe (de l')impossible,
puisque, lorsqu'il y a rencontre de deux « termes », il y a *choc*,
éclatement

SYNTAXE ORAGEUSE ←

→ (ORAGE SYNTAXIQUE)

oui, là, insister.

*

Noté en juillet (à Vernamiège)
montagnes comme nuages :
plus on les regarde (même sans brume), plus elles changent.
Il n'y a pas que le ciel, ou l'eau qui changent.

*

15h.
Des stries maintenant, soudain
vergetures.
quadrillées, un instant (comme des gaufres, ou des pommes chips en
« paillettes »).

*

(mais l'élan, l'élan d'écrire n'y est plus).

*

je digère – je suis *lourd* – (comme on dit d'un ciel qu'il est *lourd*) ; j'ai la
langue *chargée* (ciel *chargé* de nuages) ; d'ailleurs une langue chargée
est *blanche* (la mienne, cette après-midi, figurément)

mais la langue (parlée), si elle est blanche, serait, elle, le contraire de
chargée.

blanche, et la pellicule (la couverture nuageuse) est craquelée.

L'esprit aussi est chargé.

*

Mais les nuages, aussi voyagent. Ils sont aussi le contraire de chargé...
vaporeux...

*

Nuages
– et, sur le lac, regroupés en une régates, des voiles...

*

Savoir, pour *rompre*, ne venir à ce cahier qu'occasionnellement, sans y être *rivé* (comme j'y suis depuis hier).

[...]

*

S'allège, se fissure ; gagne en hauteur

*

[une table. un cahier, une table de nuages]

*

ébloui, je ne peux plus regarder

blancheur (maintenant presque) invisible.

Comme des sons (non perçus) brefs ou qui se prolongent, s'appellent, se rapprochent, s'écartent distants l'un de l'autre dans une grande marge de silence, invisible blancheur

comme des sons (non perçus)

proches distants l'un de l'autre
s'entremêlent se prolongent ou s'appellent, brefs dans une grande marge de silence à distance

s'entremêlent, se prolongent ou s'appellent brefs, à distance dans une marge de silence

invisible blancheur

comme des sons (non perçus)

s'entremêlent, se prolongent ou, brefs, s'appellent à distance dans une étendue, une marge de silence

invisible blancheur

dazzled, I can no longer look

whiteness (now almost) invisible

*

Et la suspension de (faux ?) marbre dans la chambre à coucher de mes parents – très Abraham, barbu, très figure sortant du nuage – l'ai-je noté ? – à qui je dois peut-être de travailler à ce cahier de nuages. . .

*

21 août

... diffus jusqu'à n'être plus qu'un drap, un écran tendu d'un bord à l'autre

*

de l'autre côté :
le paquet s'est déchiré, l'étope sort par petits ballots.

*

22 août

basques. Nuages comme des basques aux flancs des montagnes.

*

pêle-mêle, oui, tous nuages, de tous genres, cumuli-cumula

*

Un *Cahier de nuages*, cela supposerait une suite plus ou moins incohérente, un *en vrac* de notes, de notations : mais il y a les pièces qui ont pris forme. Cela supposerait de réunir – ou confronter – les deux

choses, mais non comme ce qui ont pu faire Ponge, ou Ph. Jaccottet. Cela supposerait à la fois – toute la difficulté est là – de rester près de la notation, et de tricher, naturellement, de tout de même trier et donner un peu mieux forme. Je verrais volontiers la confrontation de deux écritures – *vers*, *prose*, puisque je n'en sors pas –, rapprochements et divergences, parallèles, se doublant, se « poursuivant » l'une l'autre (d'une manière ou de l'autre, la mise en page devrait rendre à la fois évidente et admissible pareil affrontement, par ex. en réservant la page du gauche et l'italique, aux notes, la pages de droite, et le romain, aux « poèmes »).

[...]

*

Du printemps dernier, brouillon retrouvé :
Immobile fureur orageuse, rose

de nouveaux arrivés en nombre croissant s'amassent, joufflus
(Zéphyr, oui, aux joues gonflées)

*

Roses, œillets blancs qui se défont

*

Vraiment, je n'arrive pas à *tenir ma langue*
(pas plus que mon sujet
toujours – véritable chewing-gum – en train de se transformer)

*

Nuages, nuées, nimbes
stratus, nimbus, cumulus (latin de cuisine savante)

*

Martial de Brives : *Exhalaisons alambiquées*
(à propos de la pluie)

*

23 août

Satire (dans le sens latin *Satura*, mélange. . .)

« Coincé entre deux nuages » (hé !)

[...]

*

18 août (1984)

Le ciel aujourd'hui sans nuages (sans impuretés), une transparence dans laquelle se perdent au loin (de ma fenêtre) eau, rive, voiles (heureusement rares). Une certaine blancheur plutôt que l'azur, déjà automnale. . .

À propos d'azur, Jean Tortel (*Entretien avec Suzanne Nash*) : « L'azur, c'est précisément le ciel dont on ne craint rien. C'est le ciel beau, calme, bleu, clair (. . .). C'est le ciel qui n'est pas celui où l'orage, la pluie vont venir. C'est le bleu certain. »

Clair (clarté transparence) : on voit (on croit voir) à travers. Clarté jusqu'à la blancheur. Une cloche, une coupole qui reposerait sur du vide, une coupole de verre bleuté qui reposerait sur le vide.

Oui, déjà l'automne.

*

18 août

Ciels peints. Dans la peinture, les ciels sont rarement bleus, tout simplement bleus. Les nuages filtrent la lumière, le ciel est souvent mêlé, les nuages s'additionnent, s'étagent.

Belles réussites de Gisèle [Celan-Lestranger] dans ses derniers lavis où *s'accumulent légèrement* (mais aussi comme des galets formant le lit d'une rivière) de petits nuages ronds (un peu, aussi, des boules de glace de parfums variés) multicolores (de ceux que François [Ditesheim] a exposés).

Mais s'agissant de nuages, n'est-ce pas que j'aurais trop d'exemples ? et aussi qu'il est juste qu'aucun ne s'impose – la peinture ici n'ayant fait que rajeunir, rafraîchir le regard, n'ayant eu d'autres fonctions que de nous *ouvrir* les yeux (et non emprisonner le regard dans une vue, et non l'encadrer), précisément de conditionner, certes (en cela enfermer, limiter) notre regard, mais sans le contraindre, l'incitant au contraire, à l'intérieur d'un champ donné (mais tout est tel, tout est limitation), à *recréer*, aussi bien, si *la nature imite l'art* ne peut-elle que produire (ou nous) sans cesse de nouveau. Sans cesse céder à de nouvelles suggestions, sans cesse être non devant le tableau réalisé (et par autrui), mais devant le tableau à faire, possible, futur, déjà évanoui. . .

– Pierre Chappuis, textes originaux pour la partie « *from The Preliminary Notebook* » dans *A Notebook of Clouds & A Notebook of Ridges*, The Fortnightly Review Press, 2018.

**À PIERRE CHAPPUIS
MÉLANGES OFFERTS**

Témoignages

Pierre Alain Tâche
Éléments d'un partage

En exergue de l'édition originale de *Ma femme ô mon tombeau*, son premier livre qui fut aussi le premier signe que j'ai reçu de lui, Pierre Chappuis avait placé cette citation de Iouri Tynianov : « Là où la vie entre dans la littérature, elle devient littérature elle-même¹. » Elle m'avait troublé. Était-ce là l'expression de la pure conséquence d'une réussite littéraire ou celle de la finalité que tout écrivain devrait assigner à son travail ? Qu'elle n'ait pas été reprise dans une nouvelle version du recueil², l'an dernier, pourrait bien signifier que l'ami ne pouvait plus s'en accommoder. Je n'aurais pas manqué de lui en demander la raison ; mais sa mort en a décidé autrement.

Le thème principal du recueil n'est sans doute pas étranger au fait que Chappuis ait pu, à cette époque, espérer pour le poème un devenir où il restituerait la vie en miroir. N'était-ce pas la figure de l'aimée qui justifiait ici l'élan de l'écriture ? Toujours est-il que l'assertion semble bien avoir perdu pour lui, avec les années, une bonne part de la pertinence qu'il lui accordait.

Dans une note publiée en 2018, il s'exprime ainsi : « Garder intacte l'exigence de ne pas donner dans la littérature – toujours péjorativement : C'est de la littérature ! – quoique dévoué aux mots, attentif à leur venue que je n'aurai pas commandée, mais, tout au plus, favorisée³. » Que signifie cette objection ? Elle laisse entrevoir l'enjeu de la difficulté à surmonter : le pire est à éviter en ménageant une voie possible pour l'écriture. Ainsi, le fait d'être « dévoué aux mots » implique-t-il de ne pas les assujettir au désir d'exprimer, mais de se prêter à leur venue. Ce serait se priver, sans quoi, de ce qu'ils permettraient peut-être d'éclairer. Le refus de tout accaparement relève alors d'une évidence. Comme il devient clair aussi que, si la vie et l'écriture ont indéniablement partie liée, le poète ne saurait pour autant se préoccuper de faire entrer la vie dans l'œuvre en aspirant à ce qu'elle devienne littérature. Un tel transfert pourra parfois se réaliser dans le poème, mais sans que celui qui l'écrit l'ait recherché. Car une question fondamentale subsiste. Et Chappuis de se demander alors : « Qui fait le chant, de la langue ou de moi – un moi tiré au jour que la

¹ Pierre Chappuis, *Ma femme ô mon tombeau*, Moutier, Éditions Robert, 1969.

² Pierre Chappuis, *La Nuit moins profonde*, Chavannes-près-Renens, Éditions Empreintes, 2021.

³ Pierre Chappuis, *Battre le briquet*, Paris, José Corti, 2018, p. 2.

langue révélerait à lui-même en dehors des modes, des conventions tacites ou non dont l'air du temps est imprégné⁴ ? »

Il n'existe pas de réponse tranchée à cette question. Parce que la langue et le moi sont en constante interaction dans un échange où tout est toujours à conquérir et à recommencer. Telle est, en effet, la conséquence d'une attitude d'ouverture qui exige honnêteté intellectuelle, lucidité, persévérance, ainsi qu'une humilité exempte de faiblesse. Je tiens que ces vertus pourraient bien constituer les fondements d'une pratique de l'écriture à plus d'un titre exemplaire.

*

Assumant d'être constamment en éveil et en mouvement, Pierre Chappuis aura fait preuve d'une grande indépendance d'esprit. Elle lui aura valu d'être un interlocuteur passionnant autant que passionné, curieux d'autrui et pratiquant, avec un humour délicieux qui le dispensait d'avoir à faire preuve de la moindre agressivité, une maïeutique efficace. Sa liberté d'esprit était donc entière et généreuse. Elle nous aidait à devenir nous-mêmes.

Il n'est pas étonnant ainsi que son œuvre occupe une place singulière dans le contexte littéraire de son temps. Elle a su échapper presque entièrement à une tradition littéraire romande qu'il n'a d'ailleurs pas rejetée, mais dépassée. C'est que la préoccupation qui se fait jour, chez lui, d'entrée de jeu, n'est pas tant celle d'une reconnaissance à obtenir dans un contexte littéraire particulier que celle d'une possible assise à trouver pour une parole condamnée à s'établir sur les ruines d'un conflit mondial qui a laissé des traces. Comment fonder sur un si grand désastre sans tricher ? Sylviane Dupuis note très justement, à ce sujet, qu'« alors que Jaccottet, à la fin des années cinquante, se donne pour tâche d'écrire “contre le vide”, en repartant de la réalité concrète des choses, Pierre Chappuis (proche par ailleurs du travail des peintres, avec qui – tel André Siron – il n'aura cessé de dialoguer) écrira sur le vide, sur lequel se déposent les mots comme éboulis ricochant sur la page [...]»⁵.

Nous avons plusieurs fois parlé de Francis Ponge, auquel il aura très tôt consacré une étude à propos de *La Fabrique du pré*⁶. Je me suis un jour étonné d'une antinomie entre leurs manières de prendre en compte la réalité. Se confronter au vide ne se situe-t-il pas à l'opposé d'un parti pris

⁴ *Op. cit.*, loc. cit.

⁵ Pierre Chappuis et l'inépuisable dehors du monde, article paru dans le journal *Le Temps* du 29 décembre 2020.

⁶ Pierre Chappuis, *Tracés d'incertitude, Origine et recommencement*, Paris, José Corti, 2003, p. 121 ss.

face au réel où « voir ne se sépare pas de concevoir » dans le « brassage et rebrassage des mots⁷ » ? J'ai fini par comprendre qu'il attachait surtout de l'importance au fait que Ponge, tout comme lui, éprouve que « [t]out est toujours encore à reformuler, dans l'étonnement, à propos de n'importe quoi parce que les choses sont plus riches que le nom qui prétend les contenir⁸. » Et c'est là une leçon qui m'a définitivement marqué.

Son rapport à l'œuvre de Pierre Reverdy me paraît toutefois plus important, car il est en fondateur. En effet, grâce à l'enseignement de Marcel Raymond, qu'il m'a toujours dit considérer comme un vrai maître, le poète de *Main d'œuvre* lui aura révélé une visée possible pour la poésie. On ne s'étonnera pas ainsi de le retrouver en tête de ses *Tracés d'incertitude*, où il écrit lui devoir d'avoir envisagé la poésie « comme un risque, comme un tourment : pour “sonder le mystère de son être intérieur” ». L'injonction lui était ainsi donnée, « en plein cœur de l'adolescence, d'avoir à tableur sur la misère, la pénurie, le manque » et « d'avoir à [s]e méfier aussi bien d'une spontanéité relâchée que du moindre artifice⁹. » Voilà une prescription à laquelle l'élève d'alors veillera à se conformer strictement, sa vie durant. Ce qui l'autorise à réitérer l'aveu de l'influence décisive de Reverdy dans un texte de 2016¹⁰.

Cette fidélité me touche, car l'auteur de *Cette émotion appelée poésie* m'a aussi beaucoup apporté. D'autant qu'elle trouve un prolongement dans l'attention particulière que Chappuis portait aux poètes de la revue *L'Éphémère*, pour lesquels Reverdy compte aux côtés de Char et de Ponge. Il s'en sentait proche et ils auront nourri nos conversations, dès nos premières rencontres.

Cela dit, il demeurerait attentif à d'autres mouvances de la poésie de son temps. Il n'a donc jamais cessé de les interroger, en gardant une juste distance critique, leur prêtant une plume perspicace et nourrie d'une curiosité littéraire rarement prise en défaut¹¹.

*

Mais le vide, pour y revenir, implique-t-il l'impossibilité ou le refus d'une perception du monde qui fasse confiance à l'Un de Plotin ? Nous en avons débattu. Je pouvais bien admettre que le vide, « par le manque

⁷ *Ibid.*, p. 125.

⁸ *Ibid.*, p. 129.

⁹ *Ibid.*, p. 10 *in fine* et 11.

¹⁰ Pierre Chappuis, *Horizon variable*, dans *Battre le briquet*, *op. cit.*, p. 153.

¹¹ La table des matières de *Tracés d'incertitude* en témoigne éloquemment.

même qu'il creuse » est « dynamique » ; qu'il est « médian » et qu'il met en évidence un écart qui invite à « [v]oir en tout instabilité et devenir¹². » Mais j'opposais à tout cela des objections tirées de ma lecture d'Yves Bonnefoy. Le manque était, pour moi, le lieu possible de la présence – si l'on entend par là « le mode sur lequel se donne l'unité de l'être, du monde, dans l'en-deçà ou l'au-delà du langage¹³. » Le dialogue était certes animé, mais nous n'avions pas à convaincre, ni même à dépasser nos divergences. Il n'exigeait ni compromis, ni douloureux renoncements. De part et d'autre, l'ouverture était la règle, qui se nourrissait d'une attention réciproque.

Si écrire sur le vide, c'est se heurter au constat d'une réalité insaisissable, si c'est ne jamais rien pouvoir tenir pour acquis, que faire alors de ce qui se laisse surprendre au jardin, entre les roseaux, dans les nuages ou de ce qui se dérobe en lisière, se perd dans les failles ou dans les éboulis, comme au-delà des mots ? Il semble aller de soi que, face à cela, restaurant « [l]a fonction première de la langue », la poésie en soit réduite à balbutier comme l'enfant et qu'« elle retien[ne] autant et plus par elle-même que par ce qu'elle veut dire¹⁴. » Et, qu'en cela, elle répugne à la subjectivité, assignant le moi à n'être qu'un réceptacle, et rien de plus, « le sujet ne devant pas s'installer au centre du poème au détriment de l'objet dans lequel il entend se fondre¹⁵. »

Me sachant incapable d'un tel effacement, j'ai pourtant fait l'expérience, par d'autres voies, et me souvenant notamment d'Henri Michaux¹⁶, qu'il s'agit bien, au bout du compte, de « [l]aisser le poème s'écrire¹⁷. » De cela, qui n'autorise aucun laxisme et que nos échanges m'avaient fait entrevoir, puis vérifier tout à loisir, nous étions tous deux convaincus.

*

Ce constat invite à interroger plus avant la manière dont le poème s'écrit. Chez Pierre Chappuis, « [l]e biais des mots¹⁸ » y pourvoit, qui organise la restitution d'une réalité lacunaire et éclatée. L'oblique aide à

¹² Pierre Chappuis, *Évidence et obscurité*, Entretien avec Sylvaine Dupuis, dans Pierre Chappuis, *Le Lyrisme de la réalité*, Genève, La Dogana, 2003, avec des études de Claude Dourguin et Pierre Romnée, p. 42 et 43.

¹³ John E. Jackson, *Yves Bonnefoy*, Paris, Seghers, Poètes d'aujourd'hui, 2002, p. 46.

¹⁴ Pierre Chappuis, *La Preuve par le vide*, Paris, José Corti, 1992, p. 35.

¹⁵ *Ibid.*, p. 116.

¹⁶ « *La seule ambition de faire un poème suffit à le tuer.* », in René Bertelé, *Panorama de la Jeune Poésie Française*, Marseille, Robert Laffont, 1942.

¹⁷ Pierre Chappuis, *La Preuve par le vide*, *op. cit.*, p. 46.

¹⁸ On reconnaîtra là le titre d'un essai paru aux Éditions Corti, en 1999.

refuser la confrontation stérile, à « [c]hercher en tout une distance juste, un accord, un espace respirable, libre¹⁹. » L'intervention du sujet ne se manifeste plus, alors, que « dans le choix des éléments sélectionnés par l'œil²⁰. » Et ces « éléments » requièrent des mots que nous pourrions tenir pour des stèles de l'œuvre poétique s'il n'était pas acquis qu'«[e]ntre eux, l'imprévu règne comme entre les êtres » et que « [l]eurs relations, elles-mêmes riches d'échos, de résurgences implicites demeurent insondables (l'insaisissable encore), inépuisables²¹. » Frémissant de possibles, ils échouent pourtant à saisir.

Les mots ne sont pas seuls à imposer un tel bilan. La réalité elle-même y concourt, si bien que le poète (et le poème avec lui) doit s'accommoder d'un double décalage – terme qui suggère un « écart temporel ou spatial », un « manque de correspondance » ou un « défaut d'adaptation entre deux choses, deux faits²². » Mais il y discerne une chance qu'il traduit dans une formule interrogative : « Quel éveil en nous qui ne se fonde sur cet écart, cette marge, absence et ressourcement, vide (tel celui qui ponctue chacune de nos respirations) où tout reprend vie nouvellement, à chaque instant²³ ? » L'écart ainsi crée le vide auquel répond le souffle d'une nécessité vitale. Un échange se crée, qui équilibre les forces antagonistes. Ce que Chappuis exprimera un jour de cette manière : « Égale, ma passion, et la distance²⁴. »

Dans ce contexte, l'écriture fait l'expérience d'un monde recueilli par l'œil en éléments qui ne sont pas entre eux en harmonie, parce que perçus isolément, en fragments voués à être relayés par des mots incapables d'assurer une cohésion suffisante. Or, une telle approche n'est pas sans conséquences. Claude Douguin peut ainsi constater que « le plus souvent le poème se voue au particulier, à l'unité, au détail²⁵. » Car c'est manière de s'en tenir à ce qui a été vu et de ne pas fausser le recensement par l'emphase résultant d'une surinterprétation de la perception.

Dans une telle pratique d'écriture, un équilibre est à trouver entre les mots, les fragments du poème et le blanc de la page où ils se retrouvent décalés, à leur tour. Pierre Chappuis y pourvoit par un agencement des espaces soigneusement étudié. (Le vide, encore !) On le retrouve alors

¹⁹ Pierre Chappuis, *La Preuve par le vide*, op. cit., p. 56.

²⁰ Sylviane Dupuis : « Taire le moi » – dire Je : le lyrisme paradoxal de Pierre Chappuis, in *La Revue de Belles-Lettres*, Pierre Chappuis, 3-4, 1999, p. 92.

²¹ Pierre Chappuis, *Le Biais des mots*, Paris, José Corti, 1999, p. 66.

²² Décalages est d'ailleurs le titre d'un recueil de poème paru à La Dogana (Genève, 1982), cité ici dans une note en fin de volume.

²³ *Op. cit.*, loc. cit.

²⁴ Pierre Chappuis, *Distance aveugle*, Moutier, Éditions Robert, 1974, p. 32.

²⁵ Claude Douguin, *Pierre Chappuis sur le chemin*, in *La Revue de Belles-Lettres*, 3-4, 1999, p. 82.

dans la proximité d'un André du Bouchet auquel il a consacré les pages que l'on sait²⁶.

L'estime et l'amitié ont joué en faveur d'une démarche qui fut sans doute encouragée par le constat de « l'évanouissement du moi²⁷ » chez le poète *D'où le soleil* et par le fait que ce dernier soit lui aussi engagé dans un dialogue sans fin avec le monde. D'où la perception d'une forme de complicité qui a permis à l'essayiste de s'accommoder ici d'une « [I]lecture toujours en défaut, le texte dût-il, tant il nous est proche, sembler surgir en nous à l'instant d'être lu sur la page comme si venait de nous le feu dont brûlent les mots (illusion sans doute mais profonde, fulguration nouante)²⁸. » Or, le lecteur de ses propres poèmes éprouve parfois une telle impression, qui l'assure d'un sens certes imparfait, mais vécu dans l'intimité de son surgissement. Faut-il vraiment s'en étonner ?

*

La poésie de Pierre Chappuis, et cela m'importe tout particulièrement parce qu'elle rejoint là une bonne part de ma propre expérience, est celle d'un homme en marche dans le paysage. Elle est indissociable d'une avancée et d'une respiration. Elle naît en chemin, [*d*]ans la foulée, là où « [s]e lit, dans le détail, tel un récit quasi indéchiffrable à force de retouches, le long état d'un entretien mené sans trop de soin au jour le jour²⁹. » Pour lui, « [m]archer, écrire³⁰ » forment ainsi les deux versants d'une même action conduite face à des métamorphoses du réel qui « lancent un défi à l'écriture³¹. » Pour relever ce dernier, il faut tenir le pas, laisser la langue investir le vide et, surtout, ne rien forcer.

La concision s'impose alors d'elle-même dans la recherche de possibles équivalences. (Et toujours dans le même souci de ne pas aller au-delà de ce qui est nécessaire et suffisant.) Mais, pour être adéquate, elle exige de se garder des propositions d'une raison ordonnatrice. Chappuis tient, en effet, que « [t]ant que toute réflexion ne sera pas mise en veilleuse ou chassée de l'esprit comme faux-fuyant, [il est] inutile de se tourner vers le poème³². » Ce qui revient, soit dit en passant, à distinguer clairement les deux versants de l'écriture. « À la réflexion, la

²⁶ André du Bouchet, *Poètes d'aujourd'hui*, n° 239, Paris, Seghers, 1979.

²⁷ *Ibid.*, p. 60.

²⁸ *Ibid.*, p. 7.

²⁹ Pierre Chappuis, *Chemin faisant*, in *Dans la foulée*, Lausanne, Éditions Empreintes, 1996, p. 93. (« [*S*]ans trop de soin », vraiment ? »)

³⁰ Pierre Chappuis, *La Preuve par le vide*, *op. cit.*, p. 27 et 28.

³¹ Michel Collot, *Paysages de Pierre Chappuis*, Nouveau recueil, n° 43, juin-août 1977, p. 125.

³² Pierre Chappuis, *Le Biais des mots*, *op. cit.*, p. 76.

part de l'ombre ; au poème, autrement tourné, la part heureuse, même (au mieux ?) restée dans l'air, respirée, inédite³³. »

Cette nécessité de la mise à l'écart d'une réflexion faisant barrage à la naissance du poème relève d'une préoccupation récurrente. Ce que son écriture affronte exige du poète qu'il soit, en quelque sorte, perpétuellement aux aguets. Il n'atteindra pas, sans quoi, à l'état de poésie qu'a pu compromettre aussi, dans les commencements, la perception du poids de l'histoire. Le risque alors est que la venue ne se fasse pas là où il l'espère. Et c'est pourquoi sa poésie est souvent hantée « par le spectre d'une défection inéluctable » (comme l'a si justement relevé Michel Collot)³⁴.

*

Pierre Chappuis entend opposer l'« [o]bscurité du poème en réponse à l'énigme du monde, de tout être, toute chose dans sa singularité, de toute relation qui se noue, unique³⁵. ». Par quoi il faut entendre une « obscurité de la poésie reconnue jusque dans son évidence même pourvu que, prise dans le cercle de sa textualité, elle n'imitte pas le chien courant après sa queue, n'étouffe pas son propre sens au fur et à mesure de son avance³⁶. » Se confronter à « l'énigme du monde » avec si peu de certitudes, sans jamais écarter les points d'interrogation, assigne une finalité très précise à la démarche du poète. Elle le voue, en effet, à « [a]vancer dans l'inconnu, ignorant du but³⁷ », sauvegardant ainsi l'éventualité d'un éveil exempt de tout présupposé, de toute idée reçue. « Quête sans fin, non sans objet et qui porte en soi sa propre justification³⁸. »

Le poème peut alors s'élaborer dans la langue, « mais sans jamais quitter de vue le monde réel³⁹. » Chappuis ne préjuge pas de ce qu'il cherche : il le découvre dans ce qu'il voit, dans ce qu'il éprouve, dans ce qu'il écrit. Et il arrive parfois qu'il trouve « [l]'infini dans le fini, non au-delà. » Avec le sentiment « de *n'en pas voir la fin*, de se mouvoir dans le familier, mais autre, étrange, inconnu autant que connu⁴⁰ » ; et peut-être, parfois, (sans tomber pour autant dans le piège d'une métaphysique qu'il

³³ Pierre Chappuis, *La Preuve par le vide*, op. cit., p. 72.

³⁴ « Un carnet de débris », in La Sape, Nouvelle série, 52-53, 1999, p. 47, texte repris en 2005 en préface à *Éboulis & autres poèmes* précédé de *Soustrait au temps* (Éditions Empreintes, Poche Poésie n° 21, p. 7 ss.)

³⁵ Pierre Chappuis, *Battre le briquet*, op. cit., p. 80.

³⁶ *Ibid.*, p. 75.

³⁷ Pierre Chappuis, *La Preuve par le vide*, op. cit., p. 93.

³⁸ *Ibid.*, p. 14.

³⁹ *La Revue de Belles-Lettres*, 3-4, 1999, *Liminaire*, p. 5.

⁴⁰ Pierre Chappuis, *La Preuve par le vide*, op. cit., p. 22.

veut étrangère au poème) avec le pressentiment que ce qu'il saisit « ici n'est que la face délectable, mystérieuse, lancinante d'autre chose dont nous habite tout à la fois, le besoin et la nostalgie⁴¹ » ; qui est peut-être l'aura d'une unité, d'une cohérence à jamais perdue. Et ce fut là, assurément, la part la plus intime de ce que nous avons partagé, dans l'approfondissement de notre approche de cet « autre chose » que nous nous sommes bien gardés de nommer.

Il n'empêche que la page, à force de reprises et de repentirs, dénoue peu à peu l'énigme. Et que la rigueur de la démarche influence le rapport au réel d'un lecteur pour lequel il est désormais perceptible que « [l]e poème vit de ce qui, en deçà ou au-delà des mots, le brûle, le souffle d'un coup, le fonde, chaos surmonté⁴². » Il conçoit alors que la récompense d'une entreprise poursuivie sans nulle concession à la facilité pourrait bien se manifester dans ce statut conquis de haute lutte sur le chaos.

*

L'œuvre de Pierre Chappuis forme une entité qui n'a cessé de s'enrichir. Je suis infiniment touché que son auteur ait choisi de l'achever à la faveur d'un geste signifiant. En effet, son dernier travail aura été de reprendre et d'augmenter le recueil de 1969, pour accomplir le deuil d'une épouse à laquelle il était dédié et qui lui fut « si chère pendant de si longues années, passionnément ». Le titre de cette nouvelle édition, *La Nuit moins profonde*, laisse deviner l'enjeu de cette douloureuse entreprise. Elle trouve son accomplissement dans les poèmes du deuil et de l'apaisement, unis en une ultime offrande.

Il ne m'a pas été facile d'aborder ce témoignage très exactement médité. Le livre me glissait des mains. La dernière lettre reçue de mon ami datait de quelques jours avant sa mort. Rien ne l'y laissait présumer. L'exemplaire qui me fut adressé par l'éditeur, privé pour la première fois de dédicace, a ravivé mon émotion. Elle a causé une appréhension irrationnelle, qui avait clairement à voir avec un deuil à effectuer. Je devinais bien que le poète avait engagé ses dernières forces dans cette entreprise, mais je ne parvenais pas à me faire à l'idée d'un dernier point final.

Lorsque j'ai enfin pu entrer, mais comme sur la pointe des pieds, dans ces pages d'une beauté sereine, j'étais parvenu à écarter la crainte obscure de la perte. J'y ai trouvé la clé de voûte qui manquait à une lecture de l'œuvre trop souvent distraite, parce qu'éclatée, elle aussi.

⁴¹ Claude Douguin, *op. cit.*, p. 85.

⁴² Pierre Chappuis, *La Preuve par le vide*, *op. cit.*, p. 93.

Elles refermaient le cercle et faisaient tout tenir ensemble par un geste de rassemblement proprement inouï. Mais, m'apportant une consolation inattendue, cet adieu m'a aussi suggéré que, pour ce qui me concerne, s'agit-il de rendre pleine justice à l'imposant corpus que Pierre Chappuis nous a laissé, beaucoup resterait à faire.

Claude Dourguin

D'un jardin l'autre,

« La sympathie des âmes »

Je me suis souvent demandé si, et comment alors, l'amitié, les longues relations au fil des années – plus encore, simplicité et plaisir, lorsqu'elles se sont également établies sur le terrain des jours, moments, pratiques diverses partagées –, avec quelqu'un qui écrit, bâtisseur d'un univers, écrivain au plein sens du terme, influençaient la lecture de ses ouvrages, sinon la compréhension de son œuvre. Hors de propos, bien entendu, la notion d'objectivité. À coup sûr, venu de l'intérieur c'est un éclairage *singulier* que l'on projette alors – et tout photographe en sait l'importance, un type de lumière, son registre, son orientation peut donner au sujet des qualités spécifiques, les accentuer, en dévoiler ou aussi bien en masquer des aspects...

Flux des vagues, charrieuses au hasard – des activités, des lieux, des regards, des propos, longue correspondance, des échanges d'une lettre l'autre, tant d'années, des fragments, proses, poèmes, des musiques, des peintres... Tout cela qui se présente, amené sur la grève de la mémoire et qui, réuni, organise un univers, plus précieux encore, fait entendre ses harmoniques.

Rapport immédiat avec la réalité extérieure, à cet ici, présent et qui nous habite, notre commun attachement. Lieux en partage, rituel de l'arrivée, la première promenade sur le sentier riverain du lac, patronage d'arbres, odeur et bruit de l'eau. La campagne jurassienne, des prairies, des vergers, les fermes cossues, petites montagnes, tout un paysage sous le signe de la lenteur, de la solidité. Souvent les parcours longeaient les ruisseaux, initiaient aux rivières locales (elles avaient façonné une sensibilité), l'Areuse et sa source, faisait découvrir la flore de leurs rives. Familier commun – fréquenté pour moi à Ermenonville, Montmorency plus encore –, sur ses autres terres Rousseau en compagnie, lui qui avait tant souhaité « la sympathie des âmes ». L'été menait aux forêts, marches dans les hêtraies ombreuses où la parole se retirait. Le temps le permettait-il, tout premiers jours de l'été, mayen quitté, l'une ou l'autre fois je descendais des hauts alpages du Val d'Hérens ; pour quelques heures retrouvailles dans une auberge du village, marches au long du torrent, au pied d'un alpage ébloui de fleurs – souvenirs anciens ravivés, une nostalgie vive, semblait-il. La Bretagne, maison de pêcheur et le sentier côtier, l'estuaire de Lézardrieux, également réunirent les pas,

propos et regards, gaieté légère, pour le terrien toute autre tonalité auprès de l'élément marin.

Attention toujours requise par les formes, les éléments de cette terre et, travail d'hommes, ce qui en est advenu, manière d'accomplir – ainsi vignobles proches, marches auprès et visites heureuses à l'une ou l'autre cave de vigneron. La participation physique à ce qui nous entoure, sa valeur était partagée. Évidence de compagnonnages, vite adjoints à l'accord littéraire et sensible – à moins qu'ils n'en fussent le soubassement – il y eut les jardins. Quartier juché sur la colline, maison toute en hauteur et, escaliers dégringolés, accès à quelques plates bandes joliment tenues, une vigne en bordure, tranquille ordonnance, poème concret, éprouvé. Tâches régulières, malgré la fatigue des montées, le calme aimé de ce jardin en pleine ville et, plus tard, autre demeure, riveraine, version plus contemplative, potager absent mais fleurs et arbustes pour vive compagnie. Pour ma part, champs et cultures, autant dire jardin vaste.

Figure – propre métaphore de notre ici – et réalité familière, vive, marque de notre appartenance terrestre, le jardin compta beaucoup. Sans hasard, voici le tableau de Cézanne *Portrait du jardinier Vallier*, saisi « dans la lumière sourde de ce jardin », désignation et mystère, l'expression donnera son titre à un recueil.

Un mot, lettres, écrits, revient souvent, telle fréquence, telle insistance que l'on peut le dire qualifier le regard et le travail de Pierre Chappuis, pour répondre à cet univers, perçoit-il, comblé de présences, la *ferveur*. Élan spontané, immédiat à l'endroit de « la réalité environnante », bien davantage qu'un intérêt, comme une sollicitation ressentie à quoi un élan intérieur fait répondre. Les années venant, l'éprouvant faiblir, son vœu, bien des fois évoqué qu'elle « ne s'éteigne pas. » Le même mouvement, ou plutôt le même zèle, passionné il faut le dire, qualifie le rapport à l'écriture, son travail, exigence, combative au vrai, à l'endroit de la langue. La métaphore était devenue formule, mot de passe : « battre le briquet » – pour qu'advienne l'étincelle susceptible d'enflammer l'amadou, plusieurs reprises, tenaces parfois, il fallait renouveler l'action. Guise de nouvelles, l'aveu spontané, sans détour – « l'écriture m'a toujours beaucoup coûté ». Et la hantise était constante, souvent évoquée, de la page blanche, il y allait d'une lutte, d'une provocation à « avoir le dessus ».

Parcours et promenades ne pouvoient pas en spectacles. On dirait que certains de leurs éléments – un son, une lumière, une rive... – viennent frapper le regard, le poète est *atteint*, peut-on dire et recueille, désigne et

transmet. Dans les lieux traversés, sélection de l'écriture qui traduit celle de l'attention, bien souvent observée, Pierre Chappuis retient, souligne plus volontiers le fragment, le détail particulier que l'ensemble : telles fleurs, ici la courbe du chemin, ailleurs sa teinte, des murets, la pente d'un coteau, la qualité du vent, les sons divers d'un torrent, la présence de rochers, la forme d'un nuage et son mouvement. Voici des bois sur la route, des caractères saisissent, retenus par l'inclination d'une sensibilité, qu'il explorera – teinte, enchevêtrement. Ailleurs, aussi bien un bruit, grincement d'une girouette, une lumière, la blancheur du chemin la nuit, le vent. Spécificité de l'attention, le caractère immédiat de l'élan vers le proche expliquerait le privilège à l'élément, à la particularité, à la circonstance – aussi l'importance du moment –, plutôt qu'à l'ensemble. Remarque heureuse des retours – vision lointaine de l'autre, à deux le paysage était reconstruit.

« Il le faut » – ici également le bel impératif du musicien (quel qu'en ait été l'objet) –, dire ce qui se présente au regard, se rencontre en un moment du quotidien, l'instant souverain, rendre compte. Travailler la langue pour qu'elle parvienne à désigner, qualifier au plus juste, c'est à dire dans toutes ses dimensions, ses aspects – vocabulaire, syntaxe –, telle réalité, de quelque ordre qu'elle se donne. Ainsi, auprès d'une carrière d'exploitation, « Gravier, cailloux, sable s'engouffrent dans l'oreille – hoquetant leur tri à longueur de journée (...) », l'observation minutieuse, tous ses caractères sonores dans leur continuité ininterrompue, de cette machinerie, entraîne l'analogie temporelle du titre « Déversoir du temps ». Ailleurs, face à « une lignée de bouleaux », pour la dire, « une barrière à claire-voie. », puis « Hampes nues d'arrière-automne. ». Enfin, ultime moment de l'approche, musique requise, « Des colonnes, des sons, une forêt de sons flûtés, clairs (ouïe autant que regard) viendrait s'immobiliser à la lisière du silence. ». D'autres fois, terme, momentané pressent-on, du parcours, laissée à elle-même, une formule, ramassée — ellipse du verbe, concise qui rassemble et livre un sens — « Semis de pierres blanches, pour une syntaxe de l'emblavure. », « Tout l'espace, provisoirement », « tumultueuse immobilité » ...

Exemples menus dans une œuvre vaste, ils témoignent : toute la démarche poétique de Pierre Chappuis est celle d'une persévérance, d'une tension pour désigner, décrire, qualifier des présences et signifier l'empreinte du monde, du dehors. Nulle *rage de l'expression* chez lui, nulle colère, nulle violence. Une patience, bien plutôt. Une approche tenace, systématique, une exigence, par tours et détours, infatigable : que le mot soit juste, quel qu'en soit le registre, laissé à lui même s'il le faut

pour conserver sa force, sa densité signifiante, ou simplement qualifié, adjectif, adverbe adjoinctif, et plus d'une fois l'élision du verbe. « Torrent, cette foule. », « Estompées, toutes ombres », « Tout l'espace, provisoirement », « Vert, à pas de velours »... Aussi bien les métaphores successives peuvent-elles être requises, suppléments de présence, incarnations qui découvrent une aire subtile, insoupçonnée. Encore les faut-il, elles-mêmes denses, comme une concentration de présence, non narratives : « à grand renfort de lances, d'oriflammes (orée du jour), en bordure de la forêt (ligne d'aurore), plumets et livrées forment îlot » (**Mélèzes**). Ou encore : « Demeures qui, ne tenant plus en place, à leur tour ont pris la route (route et dérouté, allez !) au mépris de tout alignement. » (**Nuages**).

Cette question de l'expression, de la langue, de ses ressources sémantiques, souvent, registres divers, surgissait tout à trac, venait occuper les échanges. – « Quand es-tu partie ? », « De grand matin, voyons ! ». N'avait-on lu, qui en disait long et à quoi on s'accordait : « *Matin. Au petit matin et de grand matin* désignent ou tant s'en faut, le même moment, la même heure du jour, mais des dispositions, une réalité différente. » « Tu vois ? L'évidence de mon choix ! ». L'élan, une dynamique heureuse, promesse sur l'horizon, une confiance, la force de ce qui s'éveille, le dehors immédiat, un don immense dans l'accueil de la lumière. « Au petit matin » convient à la porte fermée sans bruit, discrétion sinon fuite, échappée furtive, un peu du dedans encore aux épaules, et au dehors une traîne d'obscurité vague. La langue, pour autant qu'on lui ouvre grand tous ses espaces, a capacité d'être une traque, assurément. D'une réalité, d'un motif choisi, bien sûr, mais subtilement, d'une nature, d'un caractère, d'une qualité, d'une charge émotive, d'une émotion, d'un écho, d'une trace laissée.

Cependant, verres en main – « L'œil de perdrix » acheté chez le vigneron voisin, motif de promenade au village –, *disputes* entre nous auprès de la cheminée tapie dans l'angle. Sans du tout avoir jamais fréquenté le lyrisme expansif, de recueil en recueil le poème n'avait cessé de se ramasser, de se concentrer au fil des années, réduit désormais à quelques vers. Certes, se saisir « au plus près », mais, rappelait-on, laisser vivante la réalité choisie, qu'elle palpité, qu'elle soit susceptible de s'envoler vers, dans un autre imaginaire, s'y transformer peut-être ; que nulle formule ne l'enferme captive. Là, peut-être, une limite du poème étroitement défini quand il donne privilège quasi exclusif à l'ellipse ? Propos semblable, la prose – celle qui a vocation à la poésie –, *courante*, au sens où l'on qualifie ainsi l'eau, par son déroulement, plus ouverte ne semble-t-elle pouvoir éviter cet écueil plus facilement ? Ne fallait-il, aussi, se défier de l'abrupt – un, deux mots, isolés, un syntagme fermé sur

lui-même – de ses trop fréquentes advenues, à peine de perdre le lecteur en route ? D'ailleurs, peut-être ne le savait-il pas, en mer la navigation au plus près est la plus inconfortable et maltraite passablement – elle peut même expédier par dessus-bord l'inexpérimenté !

L'exigence expressive n'est pas seule à gouverner le poème, une mise en page singulière (souvent incomprise) chaque fois la seconde, la conforte. La disposition graphique répond au souci de ménager, de désigner, après un vers, une « strophe », un mot, des espaces – que la page ne soit pas saturée. Par là, nulle fermeture ni clôture du texte, recueil, moments et fragments aussi bien. Ainsi une figuration de *l'œuvre ouverte* – toujours susceptible de se prolonger, d'accueillir d'autres advenues, et qui laisse s'installer une attente, un état d'attente. Plus profondément encore, conviction de Pierre Chappuis, « le blanc » porte le sens, ou plutôt le laisse surgir et en permet le rayonnement. Interprétation personnelle, que le poète acceptait, je tiens ces blancs, inégaux, comme pauses expressives elles aussi, équivalents des silences en musique, séparation des mouvements, aérer et attarder le phrasé musical, le texte ici, plus encore, laisser s'accomplir dans sa complexité singulière la disposition sensible, émotive établie. De bien des manières, enfin, on peut songer à Luigi Nono composant « un paysage d'îlots qui apparaissent et disparaissent dans la tranquillité. »

La musique, en effet. Elle aussi avait nourri une sensibilité et, circulation active, vivifiante d'un art l'autre, au-delà, engagé une poésie. Ainsi, sans surprise, le goût pour le quatuor, forme dépouillée, concentrée – le seul son et, réflexion de Boucourechliev qu'il ignorait, « quatre lignes pures et frêles » – quelle économie pour enchanter ! Concerts parfois, et écoutes face au jardin, réunissaient. Beethoven, bien choisi – plaisanterie sur des fins de symphonies lentes à atteindre –, les quatuors, entre tous les opus, exemplarité du long travail requis, exigences, tant d'esquisses et recommencements pour le seul essentiel, le 16^{ème} et l'interprétation des Ében, les sonates sous les doigts de Brendel ; des Brahms, tant de lieder schubertiens, et, bien des fois évoquée, la pleine adhésion à une conviction personnelle – l'accord, tonalité sensible et imaginaire, manière de correspondance intérieure, entre le musicien et Nerval. Agaçait la projection convenue sur Schumann d'une manière d'emportement au prétexte du désordre intérieur : ne nous laisserait-on entendre, aussi, complexité déchirante, certains élans de vive fraîcheur ? Liszt, son répertoire immense. Fauré réunissait également, demi-teintes sans fadeur et les rythmes comme fluides, une rêverie ample, sereine. Mais aussi Berg, l'intérêt pour les modernes, Scelsi compris et son

exceptionnelle tentative – extrême constriction, livrer l’au-delà du son, une atmosphère, un état que l’on laisse agir. Cela, également, que les grands espaces blancs dans la disposition graphique du poème doivent permettre, assurer. Ils achèvent de transformer une réalité d’ici pour la faire advenir, aux pouvoirs jamais éteints, *réalité* poétique.

Textes offerts

Pierre Voélin

... pierres dans le jardin
de Pierre Chappuis

(Je propose ces quelques Notes tirées de mon Carnet noir 2020 qui eussent été l'occasion d'un échange, je n'en doute pas – de cette sorte d'échange, ou de dialogue, qui eut lieu durant des décennies entre lui et moi – sous forme épistolaire souvent, soit que l'ami fidèle et réservé, les eut aimées, acceptées, ou contestées, voire refusées – non sans un assez long processus de paroles dûment échangées. Au lecteur témoin de faire lui aussi, après le deuil, la part des choses.)

... cosi gridai con la faccia levata...

Dante

La petite demoiselle, toute blanche de peau, have, sévère, accrochée à son micro, en lutte pour la sauvegarde de la terre – un ange de justice avec son épée de glace. Leçon est faite aux grands de ce monde, en vain, il faut croire, mais aucun effort n'est à mépriser sur cette scène du désordre mondial. L'on est bien loin du prêchi-prêcha écologique, l'on jouit de ce ton et de cette posture d'insurgé. Contraste avec le triste masque de carnaval que porte toute l'année le tyran du Kremlin.

Je ne donne ma voix, spontanément, qu'à des gens moraux, même et surtout quand leur morale impossible les foudroie. Ce qui s'éloigne trop de la dignité de notre existence m'indiffère. L'incarnation est juste cette lutte pour donner une forme à cette morale. Croire que les hommes et les femmes peuvent très bien se dispenser de faire un choix, de viser une direction, de dire oui ou non, de cesser de s'orienter suivant l'aiguille tremblante, ultrafine, ultrasensible du bien et du mal, est la pire des illusions contemporaines. Notre condition d'errant ne doit pas nous dispenser de toute morale, Rimbaud l'a cru dans ses jours et ses nuits d'illusion, il s'en est repenti. Et pitié pour ceux qui refusent de le savoir.

Je veux bien du *poète* mais pas de celui qui joue au poète – même Akhmatova y jouait de temps à autre, c'est dire ! C'est du moins ce que je découvre en finissant la lecture des souvenirs de Lydia Tchoukovskaïa, elle qui a souffert plus qu'aucune autre de son attachement à la Diva. Que dire de tous ces chiots de la Révolution qui aboient autour de cette

Conscience large, universelle, puissante que représente un tel poète ? On imagine difficilement en quoi consiste la vie entourée de mouchards qui vous traquent et vous menacent du matin au soir. À ce sujet, seule aujourd'hui une star des médias pourrait nous en dire quelque chose.

Mais la lutte pour mettre en place « *Le Poème sans héros* » est admirable. Que la poésie, entendue comme seule Akhmatova l'entend, soit l'unique centre, voilà qui est à méditer.

Attention, braves gens – roulements de tambour – que personne ne bouge, le matamore arrive qui tire, lui, au moyen de son tromblon, n'oubliez pas, sur tout ce qui bouge !

En vérité, comment écouter plus de trois minutes Michel Onfray ? L'absence totale du moindre scrupule intellectuel et moral dans ces affirmations, qu'il assène au fil de son discours ; les mots exsangues, dépouillés de leur sens obvie ; le recours systématique à la caricature selon la loi binaire, le déploiement d'une verbosité qui côtoie les pieux mensonge, etc... etc...

Bref, l'intellectuel aux petits pieds, de modèle hexagonal de préférence, et qui tranche de tout, et qui « se croit » comme on disait jadis dans les campagnes, une expression qui eût ravi Marcel Proust, à cueillir sur les lèvres de Céleste Albaret.

Si quelqu'un voulait sortir ce fier-à-bras de la puanteur qu'il répand, il devrait lui donner du grain à moudre, et pour envisager un lointain et très hypothétique progrès, eh bien, l'homme de bonne volonté en lui pourrait se coltiner un *Traité du scrupule* en vue de notre édification à tous !

En accompagnant dans ces terribles pérégrinations (hélas, pas des pèlerinages innocents... jusqu'aux portes du goulag...) ce très grand poète que fut Mandelstam, Nadejda Khazina, son épouse, est entrée de façon singulière dans le monde de la poésie, et les commentaires qu'elle nous a laissés sont une voie d'accès unique au sens ultime de l'effort des poètes de tous les temps : « Si la poésie (comme les autres arts) est une forme particulière de connaissance du monde, les vers « entendus » relèvent d'un type de connaissance plus profond, c'est la pénétration de l'essence de l'objet, c'est-à-dire de soi-même, puisque le sujet est en même temps l'objet, et c'est à travers cet objet que l'on saisit l'essence des choses et le monde extérieur dans son harmonie originelle »

« Car quand un homme a pleinement conscience d'être un homme, le monde ne s'ouvre-t-il pas devant lui ? »

Le monde entier a rejoint les poètes, tous les hommes travaillent, continuent de travailler – pour rien : les bistrotiers, les hôteliers dans des espaces vides, les athlètes, les footballeurs dans des stades vides, les solistes, les concertistes dans des amphithéâtres tout aussi vides... crise salutaire : le *spectacle*, cher à Guy Debord, semble terrassé... Enfin ! Il n'y a plus qu'à reconnaître le sens du commerce entre humains, vaccinés ou pas, en dehors de la loi féroce des échanges économiques, dans une gratuité désormais sans calcul.

À force de réduire les mots à des symboles, le monde est de plus en plus fantomatique. D'où la réaction anti-symboliste, *l'acméisme* de Goumiliev : retour du rapport des mots avec le référent identifié clairement, avec, aussi, l'architecture interne du mot. Effort de clarté qui puise dans le monde concret, sa raison d'être, le donné naturel par exemple. Alors l'Arménie redécouverte par Mandelstam est une splendeur, en son âpreté même.

La dématérialisation du monde maintenant fait rage, et des ravages, on doute que l'urgent retour sur le plancher des vaches soit désormais envisageable.

*

Bois des mâtures

In memoriam G. Leopardi

Tes cris et tes murmures – Giacomo, mêlés
aux nôtres – cloués à ce bois des mâtures

Morsure des paroles dans l'orgueil – la piété
fidèle au sang versé – aux pleurs
au courage d'aller

et pour toi tendre lumière si peu de goût

Ne glisse à nos fronts qu'un souffle – le voile
par-dessus l'abîme – un vœu de ténèbres.

15 III 20

De temps en temps, la lumière d'un Dieu providentiel nous éclaire un bref instant ; une fois le hasard étranglé, l'on s'étonne après coup de cette fugitive présence, incontestable, familière, pacifique.

Rencontre avec un mien cousin, R., au milieu de terres immenses, sans bords véritablement, des terres ensemencées, du côté du plateau de Coeuve ; aucune présence à des lieues à la ronde. Et ce cousin germain, je ne l'avais revu de dix ou quinze ans, d'abord une silhouette dans le lointain, puis, nos yeux qui scrutent, qui interrogent, c'est lui, c'est pas lui, et bientôt sa rude main de paysan dans la mienne... On pense un instant au tableau du musée sur La Loue, à moins qu'il soit à Orsay : « Bonjour, Monsieur Courbet ». Même le chien jappe sur nos talons. Le temps de se donner quelques nouvelles, et chacun s'en va de son côté, retourne à son pas de promeneur.

Impossible d'empiler des cargaisons d'instant jusqu'à imaginer un jour une nouvelle, et plus improbable, rencontre.

Les interventions de Dieu dans nos vies singulières sont si étranges, si profondément cachées dans le dédale de nos vies, elles-mêmes saturées de détails, que nous ne les reconnaissons qu'à demi.

« ... le pardon peut et doit pardonner justement à l'impardonnable ; le pardon pardonne absurdement, surnaturellement, injustement, à l'inexcusable, et à l'impardonnable qui est la limite de l'inexcusable. Tel est le miracle. Oui, Vladimir Jankélévitch, nous avons compris. Reste à le pratiquer, ce pardon. »

A.-F., une ancienne élève, soudain présente, à la brasserie Cardinale ; je ne me souvenais plus que son aîné porte ce prénom, Pierre, à cause de moi. Sensible hommage dont je fus tout fiérot, à l'époque. Je lui demande même si elle a des enfants. Or, elle en a trois, et l'aîné justement a trente-quatre ans. Le temps nous joue de ces tours...

Elle me rappelle aussi cette pratique qui était la mienne quand j'étais un professeur digne et zélé : la double correction, l'une au stylo rouge, quelquefois sévère, l'autre au crayon de papier, quelques remarques plus personnelles (et surtout effaçables).

Merveilleuse rencontre, elle, à côté de son scooter, ôtant son casque, tirant pour l'ouvrir sur la fermeture éclair de sa veste de cuir. Elle vit maintenant dans une maison à la lisière d'une grande forêt, me dit-elle. Il

est faux de croire que nos vies données, livrées dans le désordre des jours et des nuits, comptassent pour beurre.

Dolto pensait que le désir ne disparaissait pas, qu'il pouvait se mettre en veilleuse, et comme en réserve, et attendre, attendre son heure ; le désir... en capacité d'être réactivé, réactualisé, si l'on peut dire...

Mémoire involontaire, Proust contre Bergson : l'expérience qui se transmet (et qui transmet celui qui la transmet) fait place, de plus en plus, à l'*information* qui ne transmet rien, et interdit toute expérience au lecteur, comme l'illustre la direction que prend la presse écrite.

Bruno Tackels méditant la vie et l'œuvre de Walter Benjamin.

Il y a une humanité perdue, échevelée, folle mais une autre aussi qui lutte fièrement et ne s'en laisse pas compter. On ne la lui fera pas.

Ce sont comme de grands bols d'air que nous offre Grosjean, et gratuitement, sans effort, nous les absorbons avec délice dans les pages, quelques-unes sidérantes, de son chef d'œuvre : *L'ironie christique*.

Aucun écrivain de la modernité n'a donné du Jésus de l'Évangile de Jean - Lui, Le Christ universel – une image aussi intense que proche et familière, et de s'étonner grandement que les hommes restent aveugles devant Celui qui reste pourtant : « ...la seule issue de l'Univers... »

Et quand il dit : « Joie de ne se croire cause de rien, de voir s'évanouir le donné, de se savoir méconnu du monde et de soi-même et de laisser les basses nuées passer en lambeaux sur le zinc mouillé des toitures. », comment ne pas recevoir de telles paroles ?

Gérard Macé
Caprices du ciel

Je dédie à Pierre Chappuis ces quelques pages, en souvenir de notre amitié, et de nos lectures, d'autant que les mots « météorologue » et « paysagiste » me sont venus à la lecture de son dernier livre, récemment paru aux éditions José Corti.

*

La poésie me revient par bouffées, la poésie qu'on savait par cœur et dont on a honte aujourd'hui. Elle ressemblait à des cerfs-volants, à des grenouilles, à des papillons, à des bateaux mal peints que nous hésitions à mettre dans le grand bain, tant ils avaient l'air d'être faits pour le naufrage.

*

*Les araignées sont les seules à danser
dans la grande salle réservée au bal*

Je dormais debout, quand la voix du guide
m'a réveillé. Je continue donc la visite du paquebot
devenu carcasse, et des salles où l'on jouait du jazz
pendant que les verres s'entrechoquaient

Je respire la poussière du temps,
un mélange de rouille et de sel,
de cendres aussi quand je pense
à celles de la cantatrice
qu'on va disperser sur l'océan

*

*La mer ne roulait pas carrosse,
c'était un caprice du ciel.*

Et moi, je suis le cocher qui laisse flotter les rênes, pendant que les chevaux, comme le poème, suivent le chemin que j'invente en rêve.

*

Oui, j'ai besoin de fermer les paupières et de m'allonger, pour faire semblant de ne plus être au monde.

Pour me transporter comme autrefois sur un champ de bataille où s'affrontent des armures vides.

Pour suivre la rivière dans la prairie où j'hésitais à lancer mes navires, après avoir ajouté mes mouchoirs à leurs voiles.

Pour écouter le roulement de tambour qui vient du cœur, et qui ralentit quand des phrases ailées prennent le relais.

*

On a brûlé un lit dans la maison de Jupiter

Par une fenêtre ouverte, j'entends cette phrase qui vient d'une radio ou d'une télévision. Elle parle sans doute de Pompéi, mais elle me rappelle le matelas d'un aïeul, brûlé dans la cour après sa mort. Jupiter tonnait lui aussi, qui maudissait le monde et sa propre descendance.

Foudre et fornication.

*

Un soleil sur une enclume, ce dessin trouvé dans une grotte sous-marine a fait naître des interprétations plus ou moins fantaisistes, mais le mystère est poétiquement résolu, si l'on pense à la *forge du ciel*.

*

Je ne comprends rien aux étoiles, à leur fouillis
qu'éclairent les métaphores et la mythologie,
à ce ciel où des figures en pointillés
sont des lueurs d'intelligence,
des leurres quand on cherche du sens.

J'ai beau lever les yeux, je ne vois pas
le char du soleil réduit en cendres,
mais parfois l'apparence d'un véhicule
ou la queue d'une casserole, qui verse
lentement le lait noir de la mélancolie.

*

Cette nuit, j'ai essayé d'attraper

*la lumière qui monte
de vingt mille lieues sous les mers.*

*

*Des flammes en forme de fougères
devant un bâtiment neuf.*

Une ligne, une ligne et demie dans le *Journal* de Kafka ont laissé
cette image dans mon esprit, une empreinte comme celle des fougères
dans un monde fossilisé.

Flammes et fougères, usine et forêt en feu résument mes
impressions d'enfance. Et le monde qui se transforme ensuite, à marche
forcée, en mémoire et en fumée.

*

THÉÂTRE DE VERDURE

Des sandales en or
sur un lit de feuilles mortes,

et le masque froid du vent d'hiver.

Trois planches qui pourrissent au fond du jardin :
une scène où parade un coq,
Othello de basse-cour,

devant le rideau bleu du ciel où la lune en plein jour
monologue avec les nuages

*

LA NATURE DANS L'HOMME

est-ce le mouvement des vagues, la mer bancale
qui se soulève et retombe avec fracas ?

L'oreille interne et ses marteaux,
les bruits du corps, les bruits du monde
et l'orchestre dissonant des sensations ?

Ou la parole intérieure qui ne s'arrête
jamais, qui parle aux disparus
comme s'ils nous comprenaient encore ?

*

*Regarder la rue, toiser le paysage
comme si c'était une montagne dans le lointain.*

Faute de quoi on est envoûté par un détail, quand on n'est pas avalé par l'infini.

La montagne au loin me donne une assise dans le monde, et la juste mesure de ma position.

Ce qui ne m'empêche pas, quelquefois, de poser la montagne sur la table où j'écris.

Météorologue et paysagiste, à mes heures perdues.

*

D'Armen Lubin ce vers inoubliable, et sa mystérieuse clarté :

La boîte à outils devenait visible au sommet de l'Ararat.

Mais quelle boîte à outils ? Celle du vieux Noé, qui s'en servit pour construire l'arche, ou celle qui devait servir à réparer le monde, et qui rouille entre les nuages ?

Florence Mauro

« De l'un à l'autre », des échos

Je lis En bref, paysage de Pierre Chappuis :

Inégalement parmi les blés, pavots distribués par poignées ; ici, là, au-dessus de nous, le chant des merles.

Tendu à souhait est l'arc de l'espace.

Ce sont ces « pavots distribués par poignées », ces chants d'oiseaux venus d'on sait où, ces lisières immenses d'arbres et de territoires doux qui m'emportent et me bouleversent. Alors, avec impatience, j'essaie quelques paroles dans l'échange – de mot à mot – et dans la poésie, parce que les dimensions du paysage, des paupières, et du nu me taraudent aussi, à ma façon – entre le sommeil et le jour.

À partir d'ici : le filtre des peupliers
bordant la route proche ou par une
échappée, à bride abattue, la plaine en
fuite.

Ici. N'importe où.

Pierre Chappuis, *En bref, paysage.*

*Réexaminer l'importance du ciel
le cheval s'éloigne et le ciel l'engloutit les éoliennes se débattent sans fin
en peloton les arbres ont disparus pris par les géants
des figures du vent et de la peur
les bouquets de saules dessinés à la lisière au loin dans l'horizon des
teintes mauves et bleues
brunes du*

commencement du soir

*quadrillage aux bassins coques de mats de fer acier des sables du grand
large de la pierre des murs
de l'eau*

Le gris ensoleillement du jour

*Ma colère en ces jours froids de lumière l'épuisement du corps embellie
des voies reconnues de l'horizon indicible la nuit s'effrite maintenant
au jour
ébahi de soleil en plein gel la nature
endormie
veille les fonds de la vue sans peine ni brouillard
reste immobile encore prévoyant l'antracite les gris à l'unisson et le
chant syncopé des blancs imprévus*

*les gris encore et les blancs colorés du lointain en ligne de mire l'hiver
s'en va
par à coups
mouvement intempêtif
ô blanc immaculé immacolata la neige n'est plus venue juste les sols
glacés de la ville étendue
la transparence du givre disperse par reflet en miroir des rayons*

flottants

*certains matins enflés de misère
ou bien d'aurores étourdies
de joies
de retour à la vie*

*Je ne sais ce que ces déserts de toits me dictent ce que l'ordonnancement
rigoureux et austère des matériaux m'inspire
toits et murs nus aperçus par la fenêtre organisation savante et sobriété
destinée simple du
monastique
le dénuement et la charpente
être là va de soi me va
l'humilité du travail et de la prière*

*Florence Mauro,
La pensée suivante et la mélancolie,
Édition La Plate-forme, 2021.*

*La plaine, le ciel, leur sombre et claire
ordonnance mouvante, stable.*

Indémêlables, mon chagrin, ma joie.

*Labours : terre ou ténèbres défaites, plus
ou moins affaissées, morcelées, abâtardies.*

*Dans le désordre des mottes, l'hiver
splendidement s'engouffre.*

Pierre Chappuis, En bref, paysage.

*Lisière de forêt en crête de montagne à l'horizon
gris ardoise*

*albâtre
ligne de mer
apparaissent les arbres plus hauts*

gris

bleutés différents de l'eau

*illuminé par le fond des
cieux*

*roses la nuit
gagne
le cyprès et le pin
là et là-bas du port juste illuminé de feux*

les réverbères sur la route éclairent le toit des maisons

*la nuit envahit
Le jardin entre nous
le palmier s'insurge nocturne
fin du jour*

après l'albâtre la nuit jette l'ombre le bleu

dans la nuit installée la mer immense sombre

Dans l'hiver Ferrara

Un bras du fleuve

le Po

encore là

près du carrefour

où l'on attend celui

ou celle qui ne vient pas

derrière les murs d'herbe

vivent les peintres travaillant

dans l'obscurité du couvent à genoux ses priants en robe noire

cheveux cachés

les murs de brique

longer les

sentir la végétation même

l'hiver le magnolia fruit

les rêves de parfum de

cédrat

la chartreuse embaume dans son soleil immobile

dessin parfait

Città ideale

tant céleste

imprévue

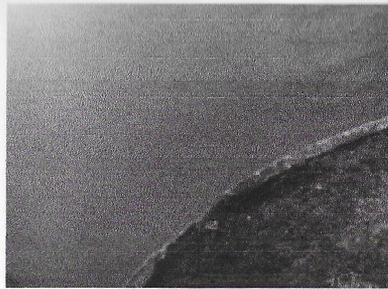
là-bas

les avenues larges mènent

des cèdres devant la porte

le silence dessine les axes

Florence Mauro,
Sur les nus emportés,
Éditions Artgo & Cie, au Coin de la rue de l'Enfer, 2021,
p. 48-49 puis p. 56.



Jour. Le jour nu, paupières closes.

Pierre Chappuis, En bref, paysage.

*Dans le train du retour
Le brouillard noie la pluie silhouette des arbres noirs
disséminés dans l'étendue pâle les arbres suivent un chemin annonçant
les bâtiment d'une ferme
des vignes vierges foncées montent le long de certains tronc des feuilles
qui ne tombent pas
l'hiver
nouvelle traversée de la campagne turinoise
les hauts peupliers au fond de l'horizon la terre brune
les rizières courtes et sèches dans l'hiver la ferme
au loin
des saules disséminés frêles soldats au soleil un vol d'étourneau
la terre brune des peupliers velouté de la terre tandis que les haies de
végétation dessinent une topographie faite de lignes naturelles où
s'installent au détour d'un sentier un corps de bâtiment
de brique maison ou hangar
près des rails des aigrettes blanches s'envolent rare de les voir ainsi
groupées
passage
une étendue céladon dans l'hiver
isolée
une camionnette passe sur la route prend sa courbe*

*Ainsi terminer l'hiver
clos
le temps fermé la vue restreinte
le songe
la Méditerranée verte
la maison fermée des yeux clos
je suis sous les paupières
nous sommes sous les paupières
et nous nous regardons
sous la couverture
nu
à nu
dans les yeux
ouverts
sous les paupières sous*

*les arbres pliés
les fleurs révélées à peine vues
oubliées
passées disparues
enfouies
parce que déjà tombée à terre
les fleurs devenues les feuilles mortes
nous sortirons la tête
nous sortirons de la fenêtre
la tête les fleurs disparues
lorsque nous sortirons
le printemps avalé*

*sous les paupières sous
les fleurs*

Florence Mauro, *Sur les nus emportés*,
Éditions Artgo & Cie, au Coin de la rue de l'Enfer, 2021,
p. 64-66.

Papier paupière

La peau fine papier japonais

aile de papillon

fragile

la peau aile de papillon la peau

paupière

papier la peau japonaise

papier paupière la peau

fragile transparente la peau transparente

les fleuves des veines topographie des lieux doux replis et plis les fleuves

bleus

rivière du sang écoulé le temps

le temps

le sang

coule au paysage immense vers le cœur les jambes blanches et nues

fines gracieuses

les pieds éprouvés papier japonais replis et plis des fleuves bleus pour

irriguer le cœur qui bat et

l'on se bat pour qu'il batte

longtemps

les fleuves bleus

irriguent jusqu'à la mer

la mer

la pleine mer la pleine vie de ma mère

Florence Mauro, *La pensée suivante et la mélancolie*,
Éditions la Plate-Forme, 2021.

Sous le manteau d'ocre rouge,
l'ombre la vêt, à laquelle le visage lui-
même est voué. Rappelée, ne
rentrerait-elle qu'imparfaitement dans
la lumière ?

Pierre Chappuis,
La Nuit moins profonde.

*Pierre de sarcophage
sur l'herbe sous
les lauriers taillés*

*les oiseaux piaillent
enfouis feuillu des orangers
et les roses*

*arcades intérieures des allées
à la terre cuite et vernie des époux*

*le sarcophage
les mène les époux à cette vie de terre*

sacrée vie

*Contemplation
sur les différents verts affichés
par le feuillu*

*le pin parasol éclate
bouquet du ciel azur
en aplat
colonne de porphyre
de marbre*

*en perspective
du bassin fontaine*

*les oiseaux volètent
sur les essences vertes identifiées ou non*

les essences vertes

*Réminiscence du jardin des orangers sur l'Aventin dans la douceur du
soir la colline bruisse
d'ailes d'oiseaux et de légers sifflements du calme et parfois du silence
règnent au dessus des
cyprés au-delà des murs de la façade de l'église des demeures érigées en
étoiles de toits et fumées
le parfum des feuilles de magnolias l'été triomphe humilité du paysage en
haut ciel où des nus se promènent*

Florence Mauro, *Sur les nus emportés*,
Éditions Artgo&Cie, p. 8-9 et p. 20.

Hors du temps, tristesse, apaisement. Cet autre chemin encore, brossé grossièrement, longeant la rive et qui conduit au *Pont de Narni* (Louvre) quant à lui rigoureusement désert à la plus belle heure de la journée.

Ce vide, désormais, ton absence. Ce vide, cette échancre.

Pierre Chappuis, *La Nuit moins profonde*.



*Sur la route lorsque nous quittons Latte les grands eucalyptus en posture
de danseurs imposent l'équilibre majestueux de leur présence immobile
dans l'air et l'air doux un peu or en fin du jour le soleil dicte
une brillance les bras aux gestes suspendus des arbres mystérieux
si humains nous aident à palper l'air du soir et nous contempons
la brume sur les collines de Latte la nuit descendra vite mais nous
serons partis*

dit-elle en chuchotant

*Le bleu léger du plumbago
rend l'air léger*

*Ramène au matin bercé des lieux
l'ombre encore fraîche
lumière précieuse l'eau de la mer
baigne encore le coin des murs
l'asphalte des routes les sentiers
qui montent
protégés de bougainvilliers*

*Le père est toujours là en plein soleil
sous la dalle de marbre face à la vue
devant la mer et le Cap Martin
nous l'avons laissé là un jour alors
qu'il était mort*

nous l'avons laissé là un jour

*Sur le chemin qui monte depuis la place blanche
les murs se couvrent en août
de volubilis bleus*

*les murs se couvrent en août
des larges feuilles des fleurs vives et de
celles des figuiers courts*

l'escalier va qui embaume

et la peine de monter vaut la peine que l'on a

et la peine fait pleurer

Florence Mauro, *Virgile est sous une pierre*,
Inédit.

Cahier iconographique

Martine Clerc
Dans le miroir de l'œuvre

Le choix de ces tableaux se veut témoignage de ma reconnaissance envers Pierre Chappuis et souvenir d'une longue amitié. Je l'ai fait en pensant à son regard, à ses remarques lors de ses visites à mon atelier, en espérant qu'il aurait trouvé là, une source de réflexions aussi riches et sensibles que celles développées au sujet de mon travail dans le texte intitulé « Ombres et entrailles » paru dans son livre *De l'un à l'autre (dans la compagnie d'artistes amis)*.

1. - Fusain 2015, 56/44.
2. - Fusain 2015, 56/43.
3. - Huile sur calque 2018, 34/27.
4. - Huile sur toile 2016, 100/80.
5. - Huile sur toile 2019, 120/100.











**LE POÈTE,
LECTEUR ET CRITIQUE**

Michel Collot
Pierre Chappuis,
lecteur d'André du Bouchet

Pierre Chappuis a été un infatigable lecteur et un très généreux critique. Particulièrement attentif à l'actualité de la production poétique, il a su discerner les livres les plus importants et en rendre compte, dans *La Gazette de Lausanne* ou *La Quinzaine littéraire* et dans des revues comme la *NRF* ou la *Revue de Belles-Lettres*, sans attendre leur consécration ou leur disparition des librairies. Sa réactivité n'avait d'égale que sa perspicacité et sa fidélité à quelques œuvres dont il a suivi le développement de publication en publication. Il en proposait une lecture à la fois pertinente et personnelle, appuyée sur une attention vigilante aux textes aussi bien qu'aux impressions et aux intuitions qu'ils suscitaient en lui et auxquelles il donnait une expression rigoureuse et vivante.

On est frappé par l'ampleur et la diversité du corpus ainsi commenté mais aussi par la cohérence de ce parcours critique, à travers lequel il a poursuivi et construit une réflexion originale sur la lecture et sur l'écriture, inséparable de son propre travail poétique. C'est ce qui donne son unité au livre dans lequel il a réuni en 2003 certaines des notes de lecture qu'il avait fait paraître depuis 1964 : de l'une à l'autre se révèle la permanence et le renouvellement de quelques interrogations essentielles à sa propre poétique : « Articles, notes auront fini par dessiner dans le désordre des jours un itinéraire de lecteur – multiple varié, voire déroutant, dicté par le seul souci de laisser parler l'autre en soi, de faire au poème une place entière et, d'écriture à écriture, d'entrer en résonance étroite¹ ».

Le titre de ce recueil situe la démarche de Chappuis aussi loin que possible des prétentions d'une quelconque « science des textes » : chaque poème s'offre « plus à notre ferveur qu'à notre connaissance », « sans donner de clé », – « savoir équivaldrait ici à se tromper² ». Ce que le critique propose, c'est une « lecture » et non une « analyse » des textes qu'il commente³ : il s'agit d'une « reprise libre sans cesser d'être

¹ Pierre Chappuis, *Tracés d'incertitude*, Paris, Corti, 2003 (abrégé par la suite en *TI* suivi de la pagination de l'extrait cité), p. 7.

² Pierre Chappuis, *Deux essais. Michel Leiris / André du Bouchet*, Paris, Corti, 2003 (abrégé par la suite en *DE* suivi de la pagination de l'extrait cité), p. 132.

³ « “Un abîme de personnalité”. D'André du Bouchet à Philippe Jaccottet », in Michel Collot et Jean-Pascal Léger (dir.), *Présence d'André du Bouchet*, Paris, Hermann, 2012, p. 79.

rigoureuse, vigilante », « refusant, face à l'inconnu, tout encadrement » (*DE*, 209). La liberté que Chappuis revendique n'exclut pas la fidélité ; loin de chercher à s'approprier le propos de l'auteur étudié, de projeter sur lui ses fantasmes ou une grille interprétative pré-établie, il est soucieux, nous l'avons vu, de « laisser parler l'autre en soi », de lui « servir d'écho », d'« entrer en résonance » avec lui (*TI*, 7).

L'écriture critique de Chappuis repose sur une éthique et une poétique de la lecture. Elle s'abstient d'imposer un sens et une direction rigides au mouvement, parfois capricieux et imprévisible, par lequel le lecteur parcourt un livre : « La lecture n'a rien de linéaire : nous n'allons pas en ligne droite, perdons le fil à toute occasion pour prendre inopinément des raccourcis ou nous attarder dans des détours, cédant à des associations venues d'elles-mêmes à l'esprit ; nous naviguons aussi bien à l'intérieur du livre qu'au dehors, happés par la résurgence d'autres lectures ou de souvenirs, d'impressions qui nous sont propres⁴ ».

Une telle démarche est « vouée à des soubresauts », risque de paraître « incohérente, accordée et désaccordée »⁵. Chappuis assume et même revendique cette allure « à sauts et à gambades » dont Montaigne est pour lui le modèle, et qui évite de figer le texte dans un sens unique. Il n'hésite pas à revenir sur certains points obscurs, pour les éclairer d'un nouveau jour, pour respecter et démêler la complexité du texte et sa polysémie : il « parcourt sans relâche le texte dans plusieurs et, s'il se pouvait tous les sens à la fois (telle l'écriture dans ses repentirs), non tant soucieux du terme que de l'origine toujours présente, toujours actuelle, à réinventer à chaque fois » (*TI*, 200).

Ce mouvement de « réitération dynamique⁶ », qui permet à la lecture d'avancer, anime aussi l'écriture critique, dont les « repentirs » sont l'occasion d'une recréation permanente : « Le même texte, toujours, est à écrire tout comme, relu ou mentalement évoqué, il est soumis, pour nous, à autant de variantes » (*TI*, 202). Cette dimension proprement poétique de la lecture répond à celle du texte lu mais se retrouve aussi dans le texte critique, qui repose sur un dialogue « d'écriture à écriture ».

Il n'est pas étonnant dès lors que Chappuis critique ait accordé une attention privilégiée aux poètes et, parmi eux, à ceux dont la poétique « entrait en résonance » avec la sienne. C'est exemplairement le cas d'André du Bouchet, dont il a été dès les années 1960 un lecteur assidu et

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁶ Tel est le titre donné à sa communication au premier colloque consacré en 1983 à André du Bouchet, publiée dans Michel Collot (dir.), *Autour d'André du Bouchet*, Presses de l'École normale supérieure, 1986 (p. 139-145) et reprise dans *Tracés d'incertitude*, op. cit., p. 203-214.

un commentateur inspiré. En 1968, il a consacré dans la *NRF* une première note de lecture à un de ses livres, qui venait de paraître⁷ ; André du Bouchet, qui lui a aussitôt écrit pour le remercier de sa « précision insolite » : « lorsque vous écrivez “la détermination absolue est aussi indétermination absolue”, c’est l’aire même de la poésie dans ce qu’elle a d’indiscernable qui m’apparaît, en effet, désigné⁸ ». Il est revenu deux semaines plus tard, dans une seconde lettre, sur cette « très belle étude », louant « la précision sans défaut avec laquelle s’y trouve cerné et consigné le mouvement même qui a pu (l’)amener à écrire », ajoutant : « Vous avez réellement su vous placer au commencement de toutes les questions essentielles qui aujourd’hui se posent⁹ ».

Ce premier échange a été suivi d’un dialogue que seule la mort prématurée d’André du Bouchet a interrompu, sans empêcher Chappuis de revenir sur l’œuvre de celui qu’il considérait comme un modèle d’exigence. Il a réuni en 2003 dans ses *Tracés d’incertitude*, trois des études qu’il avait consacrées à son ami entre 1972 et 1983 ; et la même année, il a repris dans un autre volume, paru chez le même éditeur¹⁰, le texte de la monographie qu’il avait fait paraître en 1979 chez Seghers¹¹. Il a rendu encore hommage à Du Bouchet en 2011, à l’occasion du colloque organisé à Cerisy pour le dixième anniversaire de sa mort, en comparant sa poésie à celle de Philippe Jaccottet, si proche et si différente¹².

Du Bouchet est sans doute l’auteur sur lequel il a le plus écrit, parce qu’il est celui dont il était littérairement le plus proche. Nulle part cette affinité féconde ne s’exprime mieux que dans l’essai publié en 1979 dans la collection « Poètes d’aujourd’hui¹³ », qui propose une étude d’ensemble de l’œuvre et une réflexion profonde sur ses enjeux essentiels. Elle repose sur une relation empathique entre le lecteur et l’auteur dont il parle, et révèle de nombreux points communs entre leurs poésies respectives mais aussi entre le style critique de l’un et l’écriture poétique de l’autre.

⁷ « *Où le soleil* par André du Bouchet », *Nouvelle Revue française*, n° 192, déc. 1968, p. 819-821.

⁸ Lettre du 30 décembre 1968, conservée dans le fonds Pierre Chappuis à la Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, dont je remercie la conservatrice, Martine Noirjean, de m’avoir donné accès à cette correspondance.

⁹ Lettre du 18 janvier 1969, conservée au même endroit.

¹⁰ Pierre Chappuis, *Deux essais*, *op. cit.*, p. 131-209.

¹¹ Pierre Chappuis, *André du Bouchet par Pierre Chappuis*, Paris, Seghers, « Poètes d’aujourd’hui », 1979.

¹² « “Un abîme de personnalité” », in *Présence d’André du Bouchet*, *op. cit.*, p. 75-82.

¹³ Repris presque à l’identique dans Pierre Chappuis, *Deux essais*, *op. cit.* C’est à cette dernière édition que renverront les références de mes citations.

Chappuis a tenu à conserver à ce parcours d'une œuvre très complexe et toujours en devenir la part de désordre selon lui inhérente à toute lecture. À l'en croire, son texte serait fait de « notes » « jetées à tout venant sur d'innombrables bouts de papier » qui « n'ont cessé de s'assembler et désassembler sur (sa) table de travail, sans ordre, sans plan, témoins d'incertitude », « lacunaires¹⁴ ». Il se présente sous la forme d'une série de séquences assez brèves, dotées chacune d'un titre et séparées par de larges blancs. Cette discontinuité n'empêche pas que le critique trace un chemin qui lui permet d'aborder successivement les diverses facettes de l'œuvre, selon différentes approches, thématiques, stylistiques, philosophiques. Il en ressort une vision cohérente, même si elle fait état de ses lacunes, de ses contradictions et de son inachèvement, à l'image de son corpus, qu'André du Bouchet venait de placer sous le signe de *L'Incohérence*¹⁵.

Au moment même de poser en introduction quelques « jalons » chronologiques pour baliser sa traversée de l'œuvre, Chappuis souligne que celle-ci « n'a cessé en dépit de sa cohérence de s'élaborer fragment par fragment¹⁶ ». Cette dynamique préside par exemple à la composition d'un livre comme *Qui n'est pas tourné vers nous*, qui « d'inachèvement en inachèvement ne forme un tout que par fractionnement, par réfraction d'une même pensée, d'un même flux » (*TI*, 97) ; ou à la refonte de certains recueils dont les pièces ont été, d'une édition à l'autre, redécoupées et redistribuées : « À la limite, chaque fragment est tout, et peut, détaché [...] reprendre sa pleine autonomie ; ou bien (comme il arrive aussi) le tout ne se constitue que de fragments, regroupés nouvellement au besoin » (*DE*, 140). Cette fragmentation se retrouve à tous les niveaux d'organisation du poème, rendue particulièrement visible par l'usage massif des blancs typographiques qui isolent « de petits îlots de vers » (*DE*, 170). Et « lorsque l'écriture poétique prend l'allure de la prose », « c'est encore pour se fractionner en des segments épars », notamment par l'intervention d'une « ponctuation brisante » (*DE*, 171), qui multiplie les tirets, les parenthèses et les points de suspension et par l'usage d'une « syntaxe de l'écart » (*DE*, 178) qui rompt les liens unissant les membres de la phrase¹⁷.

¹⁴ Pierre Chappuis, *André du Bouchet par Pierre Chappuis*, op. cit., p. 8.

¹⁵ André du Bouchet, *L'Incohérence*, Hachette, « P.O.L. », 1979.

¹⁶ Pierre Chappuis, *André du Bouchet par Pierre Chappuis*, op. cit., p. 9. Cette brève rétrospective n'a pas été reprise dans la version du texte publiée dans *Deux essais*.

¹⁷ Ces traits d'écriture sont fréquents dans les poèmes et les proses de Chappuis lui-même, qui en use de façon différente et avec plus de modération.

Pour Chappuis, « la poésie se fonde sur la rupture¹⁸ », et c'est vrai aussi pour la sienne, à laquelle « sauts, fragmentation, interruptions » sont « essentiels¹⁹ ». Pourtant cette discontinuité n'exclut pas une forme de continuité paradoxale, qui n'est pas d'ordre logique mais repose sur ce que Poë appelait un « *under-current of meaning*²⁰ » : « les mots s'enchaînent dans le décousu », « compacité implique interstice », note Chappuis (*TI*, 102). Ainsi les blancs qui interrompent le cours linéaire de l'énoncé et dispersent les mots sur les pages invitent à nouer à distance entre eux d'autres rapports, « écart non déchirement », « déchirure qui rive²¹ ».

Cette dialectique du continu et du discontinu, de la dispersion et de l'unité régit aussi le travail du critique sur les textes qu'il cite. Il les réduit souvent à de brefs extraits, faits de quelques mots ou syntagmes. S'il isole ainsi ces fragments de leur contexte, il les rapproche au sein de son propre texte, pour tisser entre eux des liens inédits, qui révèlent l'unité de l'œuvre. La lecture s'étoile en tous sens pour faire apparaître de nouvelles constellations thématiques, lexicales ou stylistiques. Les extraits cités sont systématiquement mis en italique et parfois entre parenthèses ; ils sont ainsi nettement distingués du texte de Chappuis mais ils ne sont pas encadrés de guillemets et ils s'insèrent le plus souvent dans le cours même de la phrase. Tout en respectant l'écart qui le sépare de la parole du poète qu'il commente, le critique l'intègre étroitement à son propos, la faisant sienne sans pour autant se l'approprier.

Chappuis ne masque pas la fragilité d'une telle (re)construction, dont il pointe avec insistance les lacunes et l'instabilité foncières, analogues à celles des textes d'André du Bouchet lui-même. Les blancs qui séparent les sections du texte critique, et qui répondent à ceux qui aèrent les poèmes commentés, sont autant de signes de cette incomplétude et de marges offertes au lecteur pour l'inviter à les compléter et à les parcourir autrement.

La communication poétique n'est pas la fusion entre le poète et son lecteur ; elle s'enrichit de l'écart maintenu entre eux : « la participation porte en elle le sentiment de la déchirure, l'un n'existe que par l'autre » (*TI*, 204). C'est que la poésie entretient une relation vitale avec l'inconnu que chacun porte en soi. Chappuis, comme André du Bouchet lui-même,

¹⁸ Pierre Chappuis, *André du Bouchet par Pierre Chappuis*, op. cit., p. 36.

¹⁹ *La Preuve par le vide*, Paris, Corti, « En lisant, en écrivant », 1992, p. 55.

²⁰ Edgar Allan Poë, « The Philosophy of Composition », *Graham's Magazine*, vol. XXVIII, n° 4, avril 1946, p. 163-167.

²¹ « Écart non déchirement » est le titre d'un texte d'André du Bouchet, recueilli dans *L'Incohérence*, op. cit. ; « déchirure qui rive » se trouve dans *Rapides*, Paris, Hachette, « P.O.L. », 1980, n.p.

emploie rarement la première personne du singulier. Cela ne veut pas dire qu'ils s'absentent de leurs énoncés : « la personne, en se niant, s'affirme » (*TI*, 104). Le sujet du poème ne saurait être identifié avec le moi du poète, il se construit « soi-même comme un autre » dans son rapport à la langue et, à travers elle, à ses interlocuteurs : c'est pourquoi Chappuis et Du Bouchet préfèrent au *je*, trop personnel, le *nous*, transpersonnel. La parole critique n'a d'autre fonction que de favoriser ou de relancer, sans jamais le clore, ce dialogue, qui est toujours à reprendre.

Ariane Lüthi

Chappuis lisant Joubert :

« un mot comme demeuré en suspens »

« Ce qu'on commence et qu'on n'achève pas sert de pierre à quelque autre entreprise. »

Joseph Joubert, 2 mars 1801¹

Auteur d'une vingtaine de livres de poésie et de notes, réflexions et lectures critiques, Pierre Chappuis a 88 ans lorsque sort *Battre le briquet* précédé de *Ligatures* (2018), qui restera le dernier livre paru du vivant de l'auteur. Les textes de ce recueil de notes et réflexions invitent à entrer dans l'atelier de l'écrivain en poursuivant le dialogue critique entretenu avec le monde environnant². « Du monde à nous (et non en sens inverse), écart et rapprochement, ou divorce, face à face ou, impénétrablement, solitude partagée³ », déclare une note de *Ligatures*. Par le biais de l'écriture, le poète tente de comprendre, en tâtonnant, la réalité et les mots. « Dans l'impromptu de propos tenus à bâtons rompus, la liberté aura sa part. » (*Bb*, 65) S'inscrivant dans la lignée des recueils *Le Biais des mots* (1999) et *La Rumeur de toutes choses* (2007), les proses réflexives de *Battre le briquet* font aussi penser à cet « itinéraire de lecteur » intitulé *Tracés d'incertitude* (2003). On se concentrera toutefois sur quelques pages de *Battre le briquet*, plus précisément sur un texte concis, « Feuillet à part », consacré aux *Carnets* de Joseph Joubert (1754-1824), œuvre que Pierre Chappuis avait lue et à laquelle il revient à plusieurs reprises dans ses écrits, comme sur celles d'André du Bouchet, de Philippe Jaccottet, ou de Jean-Luc Sarré⁴.

¹ Joseph Joubert, *Carnets*, textes recueillis sur les manuscrits autographes par André Beaunier, avant-propos de Jean-Paul Corsetti, Paris, Gallimard, 1994, tome 2, p. 35. (Dorénavant abrégé C2 ou C1 suivi de la page)

² *Battre le briquet* rassemble 18 textes prépubliés entre 1995 et 2016, et réorganisés de manière non chronologique. Cet ensemble est précédé de *Ligatures*, « lot de propos à bâtons rompus, réponse, au départ, à une invitation “à entrer dans votre atelier, à être en contact avec vous, par vos textes, sans devoir fournir un journal” » (quatrième de couverture).

³ Pierre Chappuis, *Battre le briquet* précédé de *Ligatures*, Paris, Éditions Corti, 2018, p. 55. (Abrégé *Bb*)

⁴ Voir Ariane Lüthi, « Joubert et la poésie contemporaine », *Europe*, n° 983, mars 2011, p. 191-199.

Si la thématique du temps et de l'espace est omniprésente dans la « poétique de l'entre-deux » (Sylviane Dupuis)⁵ de Chappuis, qui est également une « genèse de l'inachevé », voire de l'inachèvement (Antonio Rodriguez)⁶, il s'agira de questionner l'essence de la poétique joubertienne qui se traduit par le biais d'une pensée en mouvement et par l'intérêt porté à l'intervalle – au paradoxe de la rupture qui unit, « saut » qui retient autant Joubert que Chappuis⁷. N'est-ce pas cet aspect qui rapproche le plus la pensée à l'œuvre chez les deux poètes ? Peut-on même parler d'une poétique du suspens (qui renvoie autant à l'écriture qu'à la lecture) dont émane un effet d'ouverture vers l'autre ? Le questionnement du travail toujours recommencé et traduit par le suspens (qui est aussi oscillation nuancée d'un état à l'autre) permettra de réévaluer la place occupée par l'intervalle dans ces démarches poétiques qui se disent plus « attente » que « recherche » (CI, 535), voire « une attente en quelque sorte sans objet » (Bb, 15).

*
* *

Paru pour la première fois en 2011 dans la revue *Europe*⁸, le texte « Feuillet à part » est placé en ouverture de *Battre le briquet*. En voici les premières lignes :

Joubert. De la mobilité de la pensée faisant au fil des ans retour sur soi, pour se précipiter de nuances en détours, varier ses parcours – « *Achever ! Quel mot !* » –, s'interroger sans relâche sur les mots, la lecture, les livres, le langage poétique. (Bb, 97)

Multiplier les notes et fragments dans des carnets sans jamais les boucler, puisque travaillant à exprimer des aboutissements momentanés, un inachèvement permanent, ou des « choses inexprimables » (Bb, 99). C'est le propre d'un livre de notes : enregistrer, entasser, semer, souvent en juxtaposant, en répétant – en multipliant, précisément. On est face à une (ré)écriture constante qui est exploration des variations – « varier ses

⁵ Sylviane Dupuis, « Une poétique de l'entre-deux », dans *Présences de Pierre Chappuis*, sous la direction d'Arnaud Buchs et d'Ariane Lüthi, Paris, Orizons, 2014, p. 27-50.

⁶ Antonio Rodriguez, « Suivre la foulée. L'abouti et l'inachevé chez Pierre Chappuis », *ibid.*, p. 19-26.

⁷ Voir Ariane Lüthi, « Notes et notations : affleurements entre prose et poésie », *ibid.*, p. 111s.

⁸ *Europe*, n° 983 [numéro sur Perros/Joubert], mars 2011, p. 200-201.

parcours ». Voici ce qui fascine Chappuis, auteur de livres ayant par exemple pour titre *D'un pas suspendu* (1994) ou *Dans la foulée* (1996, rééd. 2007), où l'on retrouve la référence au mouvement et à la marche⁹. On ajoutera la discrétion de Joubert qui est légendaire : appartenant à la famille des artistes sans œuvres¹⁰, on compte 205 petits carnets à la fin de sa vie, remplis de milliers de notes de tout genre. Joubert est le premier auteur à n'être connu que pour ses carnets, et l'un des initiateurs du journal littéraire (plus qu'intime). À l'instar de Joubert, Chappuis porte sur lui des petits carnets où il note les premières bribes de ses poèmes. Chez tous deux on observe une nouvelle configuration dans les répétitions, une forme constamment en formation, cette dernière restant « inaccomplie, mouvante dans la présence d'une réécriture et des lectures¹¹ ». Chappuis souligne par ailleurs l'importance de l'intuition chez Joubert, « voire l'instinct qui à ses yeux guide le poète » (*Bb*, 97). Au « besoin d'équilibre, d'harmonie » relevé chez Joubert (*Bb*, 98), répond chez Chappuis un « besoin de poésie¹² » (*Bb*, 14).

Au poète de questionner sa propre lecture de Joubert : « Aurais-je tort de tirer à nous [...] un auteur pour qui les Anciens demeureraient (aux sens plein du terme) des classiques ? » (*Bb*, 98). Notre contemporain, ce préromantique qui, en 1789, s'enthousiasme pour la Révolution et, en 1793, assiste vraisemblablement au procès de Louis XVI avant de prendre distance de Paris pour aller s'installer à Villeneuve ? La proximité ressentie lors de la lecture des *Carnets* est inhérente à cette poétique incitant à une relation critique. Que ce soit par le biais de la brièveté et de la légèreté, du minimalisme ou de l'esthétique discontinue, ou encore à cause de l'importance accordée à l'air, aux nuages, au souffle et à la respiration, au vide, à l'écart ou au rien, n'est-ce pas essentiellement l'ouverture vers l'autre qui nourrit cet entretien critique inépuisable ?

⁹ Sur le lien entre marche, écriture et paysage, voir Michel Collot, « Dans les marges du paysage », *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 335-370. Pour la répétition, l'élan et l'inachevé, voir Antonio Rodriguez, « Suivre la foulée. L'abouti et l'inachevé chez Pierre Chappuis », *Présences de Pierre Chappuis*, *op. cit.*, p. 19-26.

¹⁰ On peut spéculer sur les motifs pour lesquels Joubert n'a pas tenu à publier ses écrits de son vivant, mais on ne trouve aucune raison assertive au sein de son œuvre. Voir Ariane Lüthi, « Joseph Joubert », *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, sous la direction de Françoise Simonet-Tenant, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 453-454.

¹¹ Antonio Rodriguez, « Suivre la foulée. L'abouti et l'inachevé chez Pierre Chappuis », *Présences de Pierre Chappuis*, *op. cit.*, p. 23.

¹² « Le besoin de poésie, diffus ou par moments précis, fixé sur un objet, sourd ou lancinant. Manque et désappointement, élans inaboutis, sol en vain piétiné jusqu'à n'être plus propre à rien. [...] » (*Bb*, 14)

Importe seul ce que nous avons à prendre de lui : d'emblée, une conscience aiguë de la valeur des mots, d'une lutte à mener contre leur usure (Ponge : « *parler contre les paroles* ») en remontant à leur sens premier qualifié de physique, du coup en traitant à neuf les langues pour leur redonner fraîcheur : « *il faut pour les rendre fécondes quand elles ne sont plus nouvelles, les remuer à de grandes profondeurs.* »

Refus de toute forme d'ampleur, d'appesantissement. « *Il faut piquer l'enflure.* » Pour lui venir des Latins, son goût de la brièveté, de la forme la plus discrète et la plus directe s'affirme dans des termes qu'on trouverait – ou presque les mêmes – dans *Le gant de crin* ou *Le livre de mon bord*. Concision, soit raccourci. « *Que le poète ne doit pas traverser au pas un intervalle, lorsqu'il peut le franchir d'un saut.* » Ici encore est mis à jour, plus que, simplement, l'éloge du peu, un des enjeux majeurs de la poésie – ou de la pensée – prenant appui, pour ainsi dire, sur les écarts intérieurs [...], sur les ruptures qui lient entre eux, aussi bien que les mots, nos perceptions des choses ou les choses elles-mêmes. (Bb, 98s.)

Joubert privilégie la brièveté, la concision, le raccourci. Cet « éloge du peu », qui devient par moments célébration du « rien », se retrouve dans la notation mise en exergue du « Feuillet », à laquelle Chappuis se réfère : « ... *toutes choses avec peu et, pour ainsi dire, avec rien ; voilà un des caractères essentiels de la poésie.* Carnets, 23 février 1802 » (Bb, 97). Ajoutons trois notes tirées des *Carnets* pour étoffer la lecture chappuisienne :

Concis comme un poète. Concision poétique. – Le caractère du poète est d'être bref, c'est-à-dire parfait, *absolutus*, comme disaient les Latins. Celui de l'orateur est d'être coulant, abondant, spacieux, épandu, varié, inépuisable, immense. (C1, 197)

L'ellipse, favorable à la brièveté, et qui épargne le temps et l'espace. (C2, 287)

Tourmenté par la maudite ambition de mettre toujours tout un livre dans une page, toute une page dans une phrase et cette phrase dans un mot. C'est moi. (C2, 485)

La mobilité de la pensée de celui qui s'interroge sans cesse sur les mots, la lecture, ou la genèse de la pensée, est fascinante. « *Achever ! Quel mot ! On n'achève point quand on cesse et quand on déclare fini* » (C2, 254), s'exclame celui qui accorde la priorité à l'intuition, à l'instinct

et au naturel. Il semble que le lecteur visé par Joubert – comme c’est le cas dans la plupart des écrits dits « intimes » – est d’abord lui-même. « Peut-être est-il vrai que l’esprit du lecteur aime à achever et qu’il ne faut lui donner que ce qu’il faut pour achever facilement et être rappelé de lui-même à l’ouvrage, etc. Je finis trop. » (*CI*, 486) Concision, brièveté, discontinuité, vide et ouverture – une notation de Chappuis sur l’espace « à franchir » (réflexion intitulée « Rencontre »), vient indirectement répondre à l’image du poète devant « franchir d’un saut » les intervalles : « Tel l’espace, même moindre, à franchir pour nous rejoindre et nous serrer chaleureusement la main, le vide entre nous, essentiel, se comble dans le même temps qu’il s’est ouvert. » (*Bb*, 20)

*
* *

Nous habitons encore un monde
Peut-être l’intervalle

Philippe Jaccottet, *Airs*¹³

Si l’image des intervalles – qui relie tout en délimitant – est récurrente sous la plume de Joubert, on avancera que ce concept est pertinent pour approcher toute pensée de la discontinuité où les ruptures ne doivent pas être séparées des intervalles qui espacent les notations. « Que le poète ne doit pas traverser au pas un intervalle, lorsqu’il peut le franchir d’un saut » (*CI*, 377), affirme Joubert, cité par Chappuis. L’intervalle physique, au sens musical, temporel et spatial, n’existe que sous forme de perception d’un début et d’une fin. Pratiquement immatériel, il incarne cet espace de temps *entre* deux périodes, cet intermède *entre* deux notes – une suspension qui reprend par intermittences. Les réflexions sur le vide, le silence ou l’harmonie évoquent une idée de poétique de l’intervalle ou de suspens. Il s’agit d’observer et de respecter les intervalles, ce qui implique aussi la distance, l’espace nécessaire au développement des pensées.

Chez Joubert et Chappuis, les interstices ne forment pas simplement des trous dans le texte, mais ils contribuent au rythme de l’écrit. Quoique la réflexion concernant cet espace qui, tout en séparant les choses, les relie, puisse varier, elle reste présente tout au long des années durant

¹³ Le poème « Monde » figure dans le recueil *Airs (1961-1964)*, repris dans Philippe Jaccottet, *Poésie 1946-1967*, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1971, rééd. 2001, p. 145.

lesquelles Joubert inscrit ses pensées dans ses petits carnets. Contrairement à une distance fixe qui sépare, l'intervalle relie : tout en délimitant les différents moments, il est donc toujours à la fois rupture *et* lien et permet dès lors de passer de l'un à l'autre, d'interrompre une pensée pour en entamer une autre, mais aussi d'y revenir, en principe, *ad infinitum*. Le poète ne cesse de questionner son activité et répond ainsi à sa propre exigence de prise de distance et de perspectives critiques : « En toutes choses et entre toutes choses, il y a des limbes, des entre-deux ; même entre les vers et la prose ; entre la poésie et la simple éloquence, entre le négligé et le soigné, l'artificiel et le naturel, l'ordinaire et le singulier. » (C2, 589) Joubert est non seulement un auteur de l'entre-deux et de l'interstice, mais il préconise aussi l'idéal des contraires complémentaires – ce qui fait écho au « besoin d'équilibre, d'harmonie » évoqué par Chappuis. Reprenons sa lecture :

De du Bellay (« *Je n'ecris point d'amour, n'estant point amoureux* ») à Reverdy (« *Poète, accoucheur de néant* »), à mi-chemin se tient Joubert par le fragile relais d'un mot comme demeuré en suspens, sans autre, au hasard d'une page de l'année 1807 (le 16 février) : « "... *poète négatif*" *pourroit être plaisant.* » (Bb, 99s.)

S'il est question d'un intermédiaire passager ou éphémère (« fragile relais ») d'un mot en quelque sorte « demeuré en suspens », qu'en est-il de la suspension ? Le style elliptique et dépouillé, points de suspension et incomplétude du segment de la phrase laissée en suspens attestent ce flottement ; ponctuation, absence d'articles, juxtaposition ou énumération peuvent aussi créer un effet de rapidité, de rythme accéléré ou de fragmentaire. Chappuis et Joubert se réfèrent tous deux volontiers à Montaigne, dont les *Essais* sont caractérisés par les digressions, interruptions et réflexions sur la propre écriture, et dont le discours demeure pour ainsi dire en suspens. Des variations indéfinies et infinies de ce qui a déjà été dit ou pensé. N'est-on pas face à des "possibles" de la variation ? Demeurant en suspens, on ne détermine pas la direction dans laquelle la pensée ou le texte se poursuivra, on reste dans un état d'ouverture et de liberté. Être en suspension signifie également : flotter. Qui ne s'engage pas suppose qu'il existe plusieurs possibilités, et en laissant la fin ouverte, le tout ne sera jamais abouti, demeurant en suspens. Une poétique du suspens est ainsi liée à la pensée inlassablement en mouvement et au questionnement continuellement poursuivi, traduit par cette note du 22 octobre 1799, qui exemplifie la « mobilité de la pensée faisant au fil des ans retour sur soi » soulignée par Chappuis :

Mais en effet quel est mon art ? quel est le nom qui distingue cet art des autres ? quelle fin se propose-t-il ? que fait-il naître et exister ? que prétends-je et que veux-je faire en l'exerçant ? Est-ce d'écrire en général et de m'assurer d'être lu ? Seule ambition de tant de gens ! est-ce là tout ce que je veux ? ne suis-je qu'un polymathiste ? ou ai-je une classe d'idées qui soit facile à assigner et dont on puisse déterminer la nature et le caractère, le mérite et l'utilité ? C'est ce qu'il faut examiner attentivement, longuement, et jusqu'à ce que je le sache. (CI, 309)

Discontinuité, brièveté, instantanéité et légèreté, mais aussi concision, rupture et mouvement de la pensée sont les caractéristiques de la notation spontanée des idées qui risquent de ne plus être sensibles lorsqu'on les regroupe, classe ou retravaille. On perdrait de vue le devenir et le développement, et, d'après Maurice Blanchot, « le cheminement d'une pensée qui ne se pense pas encore ou d'un langage de poésie qui tente de remonter vers lui-même¹⁴ ».

*
* *

Joseph Joubert, notre contemporain ? On sent que Chappuis hésite, même si Joubert – ses réflexions sur la nature de la pensée telle qu'elle se produit effectivement ainsi que sur la manière dont l'écriture pourrait accueillir la pensée, la vie de l'âme – lui est proche. D'autres voix sont plus déterminées lorsqu'il s'agit de répondre à cette question. Aux yeux de Philippe Mangeot, les carnets inaugurent un rapport parfaitement inédit à la littérature dans la mesure où s'y « essaie, en privé, une écriture désœuvrée, ou, pour être plus juste, une écriture qui gravite autour d'une œuvre à faire qu'elle interdit dans un même mouvement¹⁵ ». Une autre approche nuancée de l'« œuvre » joubertienne fournit l'étude *La Fatigue romanesque de Joseph Joubert* (2007) d'Étienne Beaulieu, relecture

¹⁴ Maurice Blanchot, « Joubert et l'espace », *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 71. Voici la phrase intégrale : « Presque tous les éditeurs, parfois même ceux d'aujourd'hui, en nous présentant les réflexions de ses *Carnets* selon des dispositions sentencieuses et sous des titres généraux empruntés à la philosophie la plus vide et la plus vague – famille et société ; sagesse et vertu ; vérité et erreurs ; vie et mort ; jugements littéraires – ont favorisé le malentendu et méconnu ce qu'il y avait d'essentiellement nouveau et même de futur dans sa recherche : le cheminement d'une pensée qui ne se pense pas encore ou d'un langage de poésie qui tente de remonter vers lui-même. » (*Ibid.*)

¹⁵ Philippe Mangeot, « 20 janvier 1800 : “À qui parles-tu ?” – Joseph Joubert et l'écriture des carnets », *Littérature* 80 (déc. 1990), p. 72.

originale des deux volumes de *Carnets*, des trois tomes de *Correspondance* et des *Essais* joubertiens. De multiples liens avec la pensée de Maurice Blanchot, mais aussi les récurrences fréquentes de citations ou de concepts provenant de Hannah Arendt, de Jacques Rancière ou d'Emmanuel Levinas, servent à souligner la modernité de Joubert qui serait « aussi le contemporain de notre ère de la fatigue [...] Actualité de Joubert, donc¹⁶ ». La lecture de Chappuis me semble intuitivement plus proche de la position de Pierre Pachet, selon qui, vu « son intérêt pour l'œuvre en gestation, et aussi pour la découverte ou redécouverte des écrits cachés, [...] notre époque se prête sans doute plus qu'une autre à mieux lire Joubert. Mais c'est lui aussi, avec son travail ignoré, qui a contribué à former notre goût¹⁷ ». Même si Chappuis n'a pas lu ces lignes avant la publication de son « Feuilleton à part » – les deux textes ayant paru dans la même livraison d'*Europe* –, on sent un regard critique commun. En guise de conclusion, les derniers mots reviennent à Chappuis, lecteur vigilant qui souligne à son tour, dans l'avant-dernier paragraphe de sa brève lecture, l'aspect novateur de l'approche joubertienne :

Poétique, la démarche de qui, trop ennuyé par « *les idées intermédiaires* », aura multiplié notes et fragments dans des *Carnets* sans rien boucler, affronté à l'impossible (« *pour peu que je continue, je ne ferai qu'un livre blanc* »), ne travaillant, de son propre aveu, à exprimer que des choses inexprimables. (*Bb*, 99)

¹⁶ Étienne Beaulieu, *La Fatigue romanesque de Joseph Joubert*, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, 2007, p. 73. Ailleurs : « Joubert offre donc un cas limite dès l'avènement de la modernité littéraire, de la littérature tout court, qui d'emblée en présente tous les enjeux essentiels. Comment rendre le monde sans le trahir ? Pourquoi écrire si en écrivant je me retranche et repousse ainsi ce que je cherche à atteindre (le monde) ? Comment extraire le noyau de vie du langage pour le restituer au monde sans l'abolir ? Etc. » (*Ibid.*, p. 291)

¹⁷ « L'utopie du livre pour soi. Entretien avec Pierre Pachet [sur l'œuvre de J. Joubert] », dans *Europe*, n° 983, mars 2011, p. 186-190, ici p. 189.

Marie Frisson
Narcisse inversé :
sur la *relation critique* de Pierre Chappuis

*Sur la page des eaux,
en vain,
tu inscries ton vol.*

*Oiseau double
à la poursuite de toi-même.*

Pierre Chappuis, *Pleines Marges*

Alors qu'il publie en 1992, *La Preuve par le vide*, aux éditions José Corti, Pierre Chappuis fait part de ce doute qu'il nourrit à l'égard du discours propre au poète critique¹, qui rejoint une forme de *suspicion* : « [s]i je parle de la poésie, je ne suis pas dans le poème, je ne suis pas en elle. Tout ce que j'en peux dire est rapporté. Témoignage suspect, à prendre négativement² ». Réflexivité au carré si l'on peut dire : ces mots attestent qu'une conscience critique est à l'œuvre, qui accompagne de sa circonspection aussi bien la pratique poétique que la réflexion personnelle qu'elle suscite. Pourtant, une dizaine d'années plus tard, en 2003, la réunion en ouvrage d'un certain nombre de notes de lecture qui avaient été publiées à partir des années soixante dans des revues et des journaux français et suisses³ donne une nouvelle visibilité éditoriale à la pensée sur la poésie de Pierre Chappuis, sans que cette pensée se déporte de l'esprit de vigilance scrupuleuse que nous avons dit – ce qu'exprime le titre du livre ainsi formé, *Tracés d'incertitude*⁴. Or, la réflexion des

¹ Pour mémoire, nous devons la notion de « poète critique » à Valéry qui s'inscrit dans la lignée de Baudelaire, ainsi que de Rimbaud et Mallarmé. Paul Valéry, « Poésie et pensée abstraite », *Variété*, III, IV, V, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2002, p. 567-691. Sur le rôle joué par la réflexion de Valéry dans l'histoire de la critique littéraire française, voir : William Marx, *Naissance de la critique moderne. La littérature selon Eliot et Valéry*, Arras, Presses de l'Université d'Artois, « Manières de critiquer », 2002.

² Pierre Chappuis, « Suspicion », *La Preuve par le vide*, Paris, José Corti, « en lisant en écrivant », 1992, p. 61.

³ De *La Gazette de Lausanne* à *La Quinzaine littéraire*, en passant par la *NRF* et la *Revue de Belles-Lettres*, entre autres.

⁴ Pierre Chappuis, *Tracés d'incertitude*, Paris, José Corti, « en lisant en écrivant », 2003.

poètes sur la poésie, qu'elle se veuille ou non poéticienne⁵, diffère du discours savant et théorique de la critique universitaire ou spécialisée. « Élan et chute. Proximité et éloignement, d'une fois⁶ », comme il écrit dans *La Preuve par le vide* : la prise de conscience du geste créateur dont témoigne cette réflexion participe elle-même souvent de celui-ci⁷.

Dans l'œuvre de Pierre Chappuis, les œuvres poétiques sont ponctuellement contrebalancées par des recueils de proses réflexives ou critiques. Bien plus, *Tracés d'incertitude*, mais encore *Le Biais des mots*⁸, *La Rumeur de toutes choses*⁹ ou *Battre le briquet*, se présentent comme une forme d'invitation à entrer dans l'atelier du poète¹⁰. Cette démarche permet de faire la part entre la critique journalistique ou le propos universitaire, d'une part, et la critique d'écrivain qui « lisant-écrivain avec l'autre, fait œuvre singulière¹¹ », d'autre part. En ce sens, un ouvrage comme *Tracés d'incertitude* se distingue des deux monographies, dédiées respectivement à Michel Leiris et à André du Bouchet, que Pierre Chappuis a publiées en 1973 et en 1979 pour les éditions Seghers¹², puis rassemblées dans un nouvel ouvrage en 2003¹³.

Voilà pourquoi il nous semble intéressant d'étudier la *relation critique*¹⁴ telle que l'envisage Pierre Chappuis, aux deux sens qui nous importent ici, à la fois comme un geste particulier et comme le résultat de celui-ci : soit, le rapport qu'établit le poète critique avec les œuvres des autres poètes, qu'il distingue de cette façon, et le texte qui en résulte.

⁵ Dominique Combe, « Rimbaud poéticien ? », *Rimbaud poéticien*, Olivier Bivort (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 19.

⁶ Pierre Chappuis, « Distance », *La Preuve par le vide*, op. cit., p. 17.

⁷ C'est ce qu'initie Rimbaud et Mallarmé, par exemple dans leurs correspondances. Daniel Leuwers, *Rimbaud*, Les Lettres du Voyant, Paris, Ellipses, « Les textes fondateurs », 1998, p. 22. Yves Bonnefoy, « Préface. L'unique et son interlocuteur », *Correspondance 1862-1871 de Stéphane Mallarmé* suivi de *Lettres sur la poésie*, B. Marchal (éd.), Paris, Gallimard, « Folio Classiques », 1995, p. 8-10.

⁸ Pierre Chappuis, *Le Biais des mots*, Paris, José Corti, « en lisant en écrivant », 1999.

⁹ Pierre Chappuis, *La Rumeur de toutes choses*, Paris, José Corti, « en lisant en écrivant », 2007.

¹⁰ Pierre Chappuis, *Battre le briquet*, Paris, José Corti, « en lisant en écrivant », 2018.

¹¹ Mireille Calle-Gruber, *Histoire de la littérature française du XX^e siècle ou Les repentirs de la littérature*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 69. C'est nous qui soulignons.

¹² Pierre Chappuis, *Michel Leiris*, Paris, Éditions Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1973. Pierre Chappuis, *André du Bouchet*, Paris, Éditions Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1979. Sur la lecture d'André du Bouchet par Pierre Chappuis, voir plus précisément l'article de Michel Collot dans ce numéro.

¹³ Pierre Chappuis, *Deux essais. Michel Leiris / André du Bouchet*, Paris, José Corti, « en lisant en écrivant », 2003.

¹⁴ Jean Starobinski, *La Relation critique, L'Œil vivant II*, Paris, Gallimard, « Le chemin / nrf », 1999.

Mais ce « témoignage suspect, à prendre négativement », ainsi que nous l'avons relevé au début, doit peut-être également être compris comme relevant d'un « principe qui se développe à travers la négation de tout principe¹⁵ » pour le dire avec Mallarmé : preuve d'une lucidité aiguë, le commentaire critique semble désigné par l'adjectif « suspect », pour rappeler par-là le fait qu'il peut être considéré comme une fiction fondée sur une fiction¹⁶, mais qui, consciente d'elle-même, se penserait en tant que telle dans son principe et dans son fonctionnement¹⁷. C'est la première question qui se pose au poète critique : comment, dès lors, rendre compte de ce qui s'offre « à relire, et à relire indéfiniment, sans que les mots s'épuisent¹⁸ » et avec quels mots, justement, le traduire ?

Les textes réflexifs et critiques de Chappuis, et particulièrement ceux rassemblés dans *Tracés d'incertitude*, veulent présenter « un itinéraire de lecteur – multiple, varié, voire déroutant, dicté par le seul souci de laisser parler l'autre en soi, de faire au poème une place entière et, d'écriture à écriture, d'entrer en résonance étroite¹⁹ », comme l'indique l'avant-propos de l'auteur. Or, le parcours proposé démontre une insatiable curiosité par la diversité des œuvres évoquées, croisant la génération de René Char et de Jean Follain, avec celle de Nicolas Cendo et de Pierre Voélin, celle de Jean-Pierre Burgart et de Daniel Blanchard, avec celle de Antoine Emaz et de Sylviane Dupuis, celle d'Anne Perrier, de Jean Laude et de Philippe Jaccottet, avec celle de Claude Dourguin, de Pierre-Alain Tâche et de Jean-Luc Sarré. Nous comprenons alors qu'il s'agit ici moins d'un savoir à délivrer sur le poème que d'une *recherche*, et moins d'un discours du poète sur ce que serait la poésie que d'une *parole* qui, plus interrogative qu'assertive, se mettrait, par le détour de celle des

¹⁵ Stéphane Mallarmé, *Notes sur le langage, Œuvres inachevées, Œuvres complètes*, tome I, Bertrand Marchal (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 504.

¹⁶ *Fiction* est à comprendre ici comme une création de l'esprit humain. « [N]ous ne sommes que de vaines formes de la matière, – mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme ». Stéphane Mallarmé, « Lettre à Henri Cazalis du 28 avril 1866 », *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 696. Mallarmé dans la même lettre qualifie la poésie de « glorieux mensonge » : son caractère fictif ne lui enlève rien de son prestige et permet de la célébrer comme telle, tout en ayant pleinement conscience de ce qu'elle fait.

¹⁷ La question qui se pose devant le poème étant de savoir s'il s'agit d'une *fiction nécessaire* selon Sylviane Dupuis. Pierre Chappuis, « L'ardent conciliabule (Sylviane Dupuis) », *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 278.

¹⁸ « [...] écrire, c'est offrir à relire, et à relire indéfiniment, sans que les mots s'épuisent – sinon, inutile d'écrire. Sinon, parlons ! ». Pierre Chappuis, « Un narcissisme de l'échange », *Pour qui écrivent-ils ? Cinquante-six écrivains répondent, Écriture*, n° 55, Lausanne, Cahiers de la Renaissance vaudoise, printemps 2000, p. 49.

¹⁹ Pierre Chappuis, *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 7.

autres poètes, au service d'une réflexion sur la poésie. Ainsi, à l'occasion d'une enquête portant sur la pratique des écrivains, Pierre Chappuis déclare, dans un entretien, au sujet de l'énonciation poétique :

Qu'est-il d'autre que le miroir où nous lire à neuf, l'Autre, anonyme, en lequel – fécond renversement ! – le texte nous projette, nous change à notre insu, au-delà de toute incidence personnelle ?
Narcissisme, certes, mais mué en échange : l'image dans laquelle Narcisse se reconnaît, un autre, qui ne sera pas son double, s'y reconnaîtra à son tour²⁰.

Un narcissisme mué en échange : la formule est aussi intrigante que paradoxale, et elle mérite d'être interrogée. Le poète doit résoudre cette « contradiction d'avoir à rendre unique (l'œuvre par définition est telle) et à tendre un miroir où tout visage s'y réfléchissant puisse se reconnaître²¹ ». En effet, pour Pierre Chappuis, le lecteur est un être « anonyme, absent, dérobé », mais pourtant, un « alter ego » idéal²² qui permet ce dépassement du circonstanciel qu'a étudié Dominique Rabaté²³ : la voix poétique relève d'un jeu de déplacements énonciatifs complexe et « la poésie moderne a fait de la fragmentation de ces voix le champ même de son travail²⁴ ». C'est alors la seconde question qui s'offre au poète critique qui est lecteur de poésie : comment, dans ces conditions, *rendre compte* de la poésie des autres avec sa voix propre ?

Il appert, en suivant la réflexion de Lydie Cavelier, que « faisant la part de l'autre, la figure intériorisée du lecteur-auteur sert à penser le reliaison instauré par le prisme du poème, entre l'inconnu de l'auteur lui-même et "l'inconnu de tout lecteur"²⁵ », par un jeu de projections mentales que souligne de temps à autre, parfois par simple allusion

²⁰ Pierre Chappuis, « Un narcissisme de l'échange », *Pour qui écrivent-ils ? Cinquante-six écrivains répondent*, *op. cit.*, p. 21.

²¹ Pierre Chappuis, « THOUZON (un poème) (René Char, 2) », *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 65.

²² Pierre Chappuis, « Lecteur », *La Preuve par le vide*, *op. cit.*, p. 85.

²³ Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1996, p. 74.

²⁴ Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », *art. cit.*, *ibid.*, p. 75.

²⁵ Lydie Cavelier, *La Poétique de la labilité dans l'œuvre de Pierre Chappuis*, Thèse de doctorat, Marie-Françoise Lemonnier-Delpy, Université de Picardie Jules Verne, 2021, p. 978. « L'inconnu de tout lecteur » est une formule de Jacques Dupin, comme l'indique Lydie Cavelier. Jacques Dupin, « Absence de la poésie ? », *Le Débat*, n° 54, 1989/2, Paris, Gallimard, 1989, p. 180.

métonymique au reflet, la référence au mythe de Narcisse²⁶. C'est là tout le paradoxe posé par l'écriture critique de Pierre Chappuis que de faire jouer l'inconnu et le connu, l'insu et le su, ou pour reprendre le titre de *Tracés d'incertitude*, l'incertitude et la certitude. Dès lors, à quel savoir poétique peut prétendre le poète critique qui ne prétend justement à rien, qui aime sans rien vouloir, qui reçoit sans rien prendre, qui saisit sans rien fixer – « porté malgré [lui] (et non adress[ant] ses pas) vers ce qui était perdu, ignoré, oublié, inconnu²⁷ » ?

I

« Écrire, lire : recommencer toujours [...] »²⁸ : aussi différentes que soient les pratiques poétiques de Pierre Chappuis, nous pouvons considérer *écrire* et *lire* comme leur trait d'union. D'œuvres en œuvres (poétiques ou critiques, réflexives toujours), la figure du lecteur est mise en exergue, ponctuellement mais régulièrement, ainsi que son *itinéraire* que dessine les projections des différentes instances, productrices et réceptrices du texte, mises en jeu. Tel qu'on peut le lire dans l'avant-propos de *Tracés d'incertitude* :

Tant bien que mal, au gré de circonstances et de dispositions favorables, de préférences subites ou renouvelées, quelquefois passagères, le plus souvent durables, articles, notes auront fini par dessiner dans le désordre des jours un itinéraire de lecteur – multiple, varié, voire déroutant, dicté par le seul souci de laisser parler l'autre en soi, de faire au poème une place entière et, d'écriture à écriture, d'entrer en résonance étroite²⁹.

Que la figure du lecteur, de surcroît, soit associée dans l'œuvre de Pierre Chappuis à celle du mythe de Narcisse n'est pas seulement le prolongement d'une longue tradition³⁰, c'est le témoignage de la conscience aiguë qu'a l'auteur des enjeux de cette polarisation et de leur

²⁶ Suivant l'idée que la matérialité du miroir contraste avec l'immatérialité de l'image qui s'y projette, le mythe de Narcisse permet d'associer espace littéraire et espace représentationnel, par un effort notable de Pierre Chappuis de rendre compte du rôle joué par les fonctions symboliques et imaginaires dans la création poétique.

²⁷ Pierre Chappuis, « L'indicible », *La Preuve par le vide*, *op. cit.*, p. 12.

²⁸ Pierre Chappuis, « Stérilité », *La Preuve par le vide*, *op. cit.*, p. 68.

²⁹ Pierre Chappuis, *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 7.

³⁰ Depuis la relecture d'Ovide par le monde médiéval. Voir, entre autres : *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*, Michelangelo Picone, Bernhard Zimmermann (dir.), Stuttgart, M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1994 ; *Ovide métamorphosé : les lecteurs médiévaux d'Ovide*, Laurence Harf-Lancner, Laurence Mathey-Maille et Michelle Szkilnik (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2009.

implication dans le processus créatif. Comme l'analyse avec justesse Lydie Cavelier :

En effet, l'autre implique différentes altérités qui concernent la représentation que le poète donne de lui-même en tant que lecteur, la figure de lecteur-juge par rapport à laquelle il se positionne durant l'épreuve d'écriture et qui engage des modélisations du processus de lecture, et enfin le lecteur postulé, entendons par-là l'« hypothétique ami, [le] lecteur anonyme³¹ ». D'un essai à l'autre, Pierre Chappuis évoque beaucoup ces altérités, mais sans visée théorique. Et pour cause, elles fonctionnent de façon miroitante et réflexive à la manière d'un alter ego du poète, et leur dimension d'inconnu rend leurs contours poreux et perméables. L'insu constitue donc l'axe principal autour duquel les figures de lecteur sont polarisées³².

S'il n'y a là aucune visée théorique, mais bien plutôt poétique, le recours à la figure mythologique se fait représentation du retour réflexif du discours sur ses propriétés figurées qui infléchissent en retour le sens de celui-ci : soit, son exemplification³³ par une parole poétique consciente de ses ressources et de ses moyens dans sa double postulation, celle de l'identique et de l'altérité, puisque Narcisse s'éprend de lui-même tout à la fois parce qu'il ne se reconnaît pas lui-même *et* parce qu'il se reconnaît.

Ainsi, la compréhension des textes des autres, par le jeu d'infirmation et de confirmation des interprétations qu'ils ont suscitées, favorise un apprentissage, également un retour sur soi. Il s'agit d'un exercice de relativisation : permettant de « prendre conscience de ses limites », ensuite de les « relancer³⁴ ». De là, par un mouvement de détour et de résurgence, se relance indéfiniment le désir d'écrire, mais aussi le geste réflexif qui permet au poète critique d'effectuer un retour sur sa propre créativité : jeu de projections multiples qui redouble la double postulation du Même et de l'Autre que le mythe de Narcisse veut ici figurer.

Pierre Chappuis reprend pour lui-même le précepte d'une œuvre qui s'écrit « en lisant en écrivant ». Et à ce titre, le nom même de la

³¹ L'hypothétique lecteur auquel s'adresse Stendhal en écrivant *Vie d'Henry Brûlard*, nous rappelle le poète au même endroit. Pierre Chappuis, *Battre le briquet*, *op. cit.*, p. 119.

³² Lydie Cavelier, *La Poétique de la labilité dans l'œuvre de Pierre Chappuis*, th. cit., p. 673.

³³ Laurent Jenny, « Bonheur d'expression », *Le Discours écrit : qualité(s), spécificités, et acquisitions*, Cahiers de linguistique française, n° 20, 1998, p. 202.

³⁴ Pierre Chappuis, « Entretien avec David Bevan », *Écrivains d'aujourd'hui. La Littérature romande en vingt entretiens*, Lausanne, Éditions 24 Heures, 1986, p. 47.

collection des éditions José Corti, dans laquelle *Tracés d'incertitude* et les autres ouvrages de réflexion critique de Pierre Chappuis sont parus, nous semble significatif, voire programmatique : soit, *lire* et *écrire* au sens qu'a déjà abondamment commenté la critique gracquienne où la lecture et l'écriture se reflètent l'une l'autre, si l'on peut dire ici, et participent, en se nourrissant mutuellement, d'une même expérience³⁵, par un jeu d'*identification* et d'*actualisation en une conscience réceptrice* selon les justes termes employés par Jean Starobinski³⁶ et, auparavant, par Marcel Raymond. En effet, le premier chapitre de *Tracés d'incertitude* restitue le souvenir d'un moment de naissance à la compréhension de ce qu'est la poésie et rend hommage à une *école de la lecture* déterminante pour l'écrivain en devenir. Pierre Chappuis associe alors Reverdy et Raymond afin de composer une sorte de scène primordiale pour l'apprenti-lecteur ou pour le futur critique. La leçon de lecture qui est évoquée concerne plus particulièrement l'analyse du poème *Le Sang plus clair*³⁷ : « (...) au jour où, dans l'enceinte du Savoir il fut prononcé non par un prestidigitateur de l'esprit mais par un vrai maître mobilisé d'abord dans sa sensibilité, guide sûr *De Baudelaire au surréalisme*³⁸, à tout ce qui demeure d'un tel instant, véritable naissance de la poésie (...)»³⁹. Ainsi, tout en restituant l'émerveillement de cette révélation, *Tracés d'incertitude* se place sous le signe de la *sensibilité*, qui met en jeu les notions de la *sympathie* et de la *communion*, sur lesquelles repose l'appréhension critique des textes telle que l'a conçue Marcel Raymond et, plus largement, toute une veine de la critique universitaire influencée par la pensée de Bergson et par celle de Bachelard⁴⁰. En témoignent en retour les marques d'amitié que comporte la deuxième dédicace, après celle à l'épouse Geneviève, du premier recueil de poèmes composés par Pierre Chappuis qui est adressée au seuil de *Ma femme ô mon tombeau* : « à Jean Laude / et aux quelques amis / proches de ces poèmes⁴¹ ».

³⁵ Bernhilde Boje, « Notice », Julien Gracq, *En lisant en écrivant, Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 1480-1481.

³⁶ Jean Starobinski, *La Relation critique*, Paris, Gallimard, « Tel », 2001, p. 39.

³⁷ Pierre Reverdy, « Le Sang plus clair », *Sources du vent* (1929), *Œuvres complètes*, tome II, E.-A. Hubert (éd.), Paris, Flammarion, « Mille & une pages », 2010, p. 85.

³⁸ Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, R.-A. Corrèa, 1933.

³⁹ Pierre Chappuis, « Provisoires destinataires (Pierre Reverdy) », *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁰ Pour une mise au point sur ce que l'on a appelé l'« École de Genève » sur une proposition de Georges Poulet, rejoignant un courant plus général (non uniquement suisse) qualifié de « critique de la conscience » ou de « critique thématique », voir la thèse de Marta Sábado Novau. Marta Sábado Novau, *L'École de Genève. Histoire, geste, imagination critiques*, Paris, Hermann, 2021.

⁴¹ Pierre Chappuis, *Ma femme ô mon tombeau*, Moutier, Éditions Robert, 1969, p. 7.

Cependant, il ne s'agit pas tout à fait d'une *leçon* au sens didactique ou savant du terme. Si cette interaction de l'identification et de l'actualisation suppose un élan premier qui élit un objet parmi d'autres possibles, ce geste ne constitue pas pour autant, selon Pierre Chappuis, une marque d'affirmation, ou un acte de pouvoir qu'exercerait la conscience subjective sur l'objet ainsi désigné : bien plutôt, il s'agira d'un geste de *désappropriation*⁴², suivant l'approche de Raymond. Le « moi » du lecteur s'efface devant ce qu'il lit et ce qu'il contemple : c'est à ce prix, et à ce prix seulement, qu'au contraire de la confortation traditionnelle de Narcisse, il pourra se reconnaître à son tour dans l'altérité⁴³. Plus précisément, le lecteur doit être capable de faire abstraction de son identité et de ses aspirations immédiates, selon le principe de ce « moment dialectique⁴⁴ » envisagé par Marcel Raymond comme un préalable à l'élaboration de la pensée critique. Qu'il s'agisse de textes étudiés ou, par un examen réflexif, de sa propre démarche critique⁴⁵, ce dernier préconisait qu'effacement (ou désappropriation) et identification avaient partie liée : pour l'universitaire genevois, en effet, si la conscience de soi parvenait à cesser de se manifester, « [l]e *moi* serait alors dépassé, résorbé. Le sentiment de l'existence ne serait plus un sentiment *personnel*⁴⁶ ». Il faudrait que le lecteur, par sa capacité d'oubli de soi (que celle-ci se manifeste ou non par un acte de volonté), puisse s'extraire des limites de son « moi » et élargir les dimensions de sa subjectivité, afin de coïncider au mieux avec l'objet de son attention, selon le principe d'identification que nous avons dit⁴⁷.

Au mouvement d'intérêt et d'attention de la conscience envers le poème correspondrait paradoxalement un geste d'effacement temporaire de soi, selon Pierre Chappuis, qui autorise le lecteur à se reconnaître dans le texte d'autrui. *L'itinéraire de lecteur* dont il est question pour le poète ne serait alors pas seulement à concevoir comme le cheminement d'une

⁴² Marcel Raymond, « Introduction », Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries d'un promeneur solitaire*, Genève, Droz, 1948, p. XXI.

⁴³ « [...] l'image dans laquelle Narcisse se reconnaît, un autre, qui ne sera pas son double, s'y reconnaîtra à son tour ». Pierre Chappuis, « Un narcissisme de l'échange », *Pour qui écrivent-ils ? Cinquante-six écrivains répondent, op. cit.*, p. 21.

⁴⁴ Georges Poulet, « De l'identification critique chez Albert Béguin et Marcel Raymond », *Albert Béguin et Marcel Raymond. Colloque de Cartigny*, Pierre Grotzer (dir.), Paris, José Corti, 1979, p. 37.

⁴⁵ Il ne faut pas oublier que Marcel Raymond identifie ces phénomènes dans l'exercice de son travail critique, notamment au sujet de Rousseau, mais qu'il les reconnaît ensuite pour lui-même comme il le note dans son journal. Cf. Marcel Raymond, « 16 juin 1963 », *Mémorial*, Paris, José Corti, 1971, p. 163.

⁴⁶ Marcel Raymond, « Introduction », *op. cit.*, p. XXIV.

⁴⁷ Georges Poulet, art. cit., p. 33.

réflexion personnelle, voire, comme le préconisait Albert Béguin⁴⁸, comme la résultante d'une aventure du lecteur qui engage l'être tout entier. Il constituerait par-là le parcours d'une *réceptivité*⁴⁹ dont il faudrait créer les conditions de possibilité, mais qui restituerait les traces laissées en soi par les poèmes des autres. C'est ensuite que, dégagées des aléas de la circonstance, également des obstacles produits par la pensée, les impressions seraient facilitées, passeraient en nous-même aisément, en favorisant cette « résonance⁵⁰ » en notre subjectivité évoquée par Pierre Chappuis. Toutefois, il est bien question d'une résonance *étroite*, dans l'avant-propos de *Tracés d'incertitude*, et non totale : la perméabilité aux impressions et aux suggestions ne suppose pas, pour autant, une identification absolue du sujet à son objet. Elle s'accompagne plutôt, par la projection propre à toute intentionnalité, ainsi que l'a mis en lumière la phénoménologie, d'une *visée*. Plus précisément, la pensée du sujet tend à se rapprocher au plus près de son objet sans jamais pouvoir le rejoindre : « [m]ais si l'identification absolue est impossible, reste toujours "une possibilité d'approche"⁵¹ », selon Georges Poulet.

Faire au poème une place entière dans l'esprit de Pierre Chappuis n'est possible qu'au prix d'un repli des considérations individuelles, d'un surcroît d'attention aux différences de l'autre, contrebalancés par une forme d'expansion de la subjectivité comme le dit bien Georges Poulet : « [c]e qui en réalité a lieu dans l'identification poétique, c'est une opération par laquelle toute différenciation entre le sujet pensant et l'objet universel pensé disparaît, de sorte que d'un côté le moi pensant s'appréhende comme faisant partie intégrante de l'univers pensé, et l'univers pensé lui apparaît du même coup comme un univers "cessant d'être objet", un univers devenu purement subjectif⁵² ». Ou, pour le dire avec Pierre Chappuis : « au lecteur – prenant la place du *je* – de se laisser envahir à son tour, soit : abaissement, le plus possible, de toute barrière bouclant la sphère proprement individuelle⁵³ ». C'est, en effet, la perspective qui rapproche le critique du poète : ou plutôt de « la tentation du poète⁵⁴ » comme Marcel Raymond a pu le dire de sa conception de l'identification, en désignant par-là l'aspiration à retrouver l'unité originelle de la conscience de l'acte par lequel le poète cherche à « se dégager de l'individuel et du multiple » pour « recréer l'Un par la voie

⁴⁸ Georges Poulet, art. cit., p. 26.

⁴⁹ Marcel Raymond, *Être et dire*, Neuchâtel, La Baconnière, 1970, p. 277-278.

⁵⁰ Pierre Chappuis, *Tracés d'incertitude*, op. cit., p. 7.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Georges Poulet, art. cit., p. 32.

⁵³ Pierre Chappuis, « Je », *Battre le briquet*, op. cit., p. 36-37.

⁵⁴ Georges Poulet, art. cit., *id.*, p. 33.

des analogies, des correspondances⁵⁵ » – relayant, d’une certaine manière, le rêve de plénitude du Romantisme allemand et de ses immédiats prédécesseurs. Chappuis veut parvenir « [j]usque-là – tant en lisant qu’en écrivant, jusqu’à ce point où, véritable aboutissement, on se sent au cœur d’un embrasement⁵⁶ », mais, dans une formulation qui n’a pas les accents quiétistes propres à la démarche raymondienne.

Pour autant, il s’agit bien d’une *tentation*, parce que l’exercice critique n’est pas une reduplication tautologique. Nous savons, avec Tzvetan Todorov, qu’« [o]n ne peut plus rester fidèle à un texte dès l’instant où l’on écrit » et que « [m]ême si le nouveau texte relève aussi de la littérature, ce n’est plus de la même littérature qu’il s’agit⁵⁷ » : que l’on soit critique ou poète, le commentaire ne répète pas l’œuvre qu’il lit. Plus encore, il ne la reflète pas comme l’eau reflète le visage de Narcisse : il n’en est pas exactement la *représentation*. Comme le remarque Jean Starobinski⁵⁸ : « [l]a critique n’est pas la représentation fidèle d’une œuvre, son redoublement dans un miroir plus ou moins limpide. Toute critique complète, après avoir su reconnaître l’altérité de l’être ou de l’objet vers lequel elle se tourne, sait développer à leur sujet une réflexion autonome et trouve pour l’exprimer un langage qui marque avec vigueur sa différence⁵⁹ ». C’est bien ainsi qu’il faut comprendre la conception d’un « narcissisme mué en échange » exposée par Pierre Chappuis : comme la reconnaissance dans l’espace littéraire entre deux moi scripturaires⁶⁰, dont la relation est matérialisée par la réponse de l’un à l’œuvre écrite par l’autre.

⁵⁵ Marcel Raymond, *Génies de France*, Neuchâtel, La Baconnière, 1945, p. 198. Cité par Georges Poulet, art. cit., p. 33.

⁵⁶ Pierre Chappuis, « Ardeur », *La Preuve par le vide*, op. cit., p. 135-136.

⁵⁷ Tzvetan Todorov, « 10. La quête du récit », *Poétique de la prose*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1992, p. 129

⁵⁸ Qui propose, pour sa part, un prolongement critique de l’enseignement d’Albert Béguin et de Marcel Raymond.

⁵⁹ Jean Starobinski, *La Beauté du monde*, M. Rueff (éd.), Paris, Gallimard, « Quarto », 2016, p. 1290.

⁶⁰ Jean Starobinski, « Rousseau dans les marges de Montaigne. Cinq notes inédites », *Le Débat*, mai-août 1996, p. 18.

II

C'est alors une réponse *différée* qui exprime sa *différence*. La nécessité de l'écriture critique pour Pierre Chappuis est suscitée par une impression telle qu'elle fait naître un désir de réponse : « [...] un livre de poèmes, s'il se prête à être feuilleté, c'est dans l'espoir d'une rencontre en quelque sorte foudroyante qui nous laisse comme interdit, là, inopinément, sur une page dont le rayonnement – bonheur ! – ne tardera pas à s'étendre, à gagner d'autres pages, multiplier les ouvertures⁶¹ ». Ainsi soient les conditions préliminaires, précisément, à un *échange*.

Ce désir de réponse qui constitue l'impulsion donnée à l'écriture critique peut être historiquement située, tel que le laisse présupposer le troisième temps de *Tracés d'incertitude*, après l'évocation de Pierre Reverdy et celle de Marcel Raymond : elle correspond à la lecture d'un recueil de Roger Giroux, *L'Arbre le temps*, paru en 1964. Pierre Chappuis le confirme plus tard à la poétesse et universitaire Sylviane Dupuis dans un entretien : « [v]int le temps où, tombé sur *L'Arbre le temps*, de Roger Giroux, livre de « l'impossible silence », le besoin me prit assez brusquement de rendre compte de ma lecture dans une note suivie d'autres, au gré des rencontres et des préférences, comme autant de *tracés d'incertitude*. Entrant (fût-ce sur la pointe des pieds) dans l'arène, je voyais là des enjeux comportant un risque dont l'activité d'enseignant était dépourvue et du coup le moyen de rompre un isolement à la longue néfaste⁶² ». Or, *L'Arbre le temps* s'achève sur une *Lettre* qui propose une réflexion sur la poésie, sous forme d'une adresse à un lecteur anonyme⁶³ – ce lecteur et ami postulé par Chappuis que nous avons dit et qui suit l'exemple de Stendhal : si bien que la note écrite par Chappuis s'apparente tout d'abord à une *réponse*, au sens littéral, à la « Lettre » de Giroux, pour revêtir ensuite une autre profondeur sémantique.

Plus particulièrement, « l'impossible silence », point nodal de la poétique giraldienne, désigne une impulsion du sujet, en résonance avec les vibrations ou avec les sollicitations du monde alentour, auquel Pierre Chappuis, de son côté, donne le nom à connotation musicale de « répons » : « [a]ppels et répons / jetés par-dessus nos têtes⁶⁴ ». Le rôle

⁶¹ Pierre Chappuis, « Une pureté antérieure (un poème) (Pierre-Alain Tâche, 1) », *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 264.

⁶² Pierre Chappuis, « Entretien avec Sylviane Dupuis », *Le Lyrisme de la réalité*, Genève, La Dogana, 2003, p. 34.

⁶³ Roger Giroux, « Décrire le paysage », *L'Arbre le temps*, suivi de *Lieu-je* et de *Lettre*, Paris, Mercure de France, 1979, p. 137-155.

⁶⁴ Pierre Chappuis, *Pleines Marges*, Paris, José Corti, 1997, p. 57.

déterminant de cette notion de *répons* dans la poétique chappuisienne a été analysée de manière notable par Lydie Cavelier, comme une isotopie se déployant du réseau textuel à la cohérence globale de l'œuvre⁶⁵, selon une logique favorisant les reprises, par répétition ou par variation, du son au motif, de la référence et de la citation au déploiement de la variante. Pour notre part, nous voyons là également une proximité avec le néologisme *réson* inventé par Francis Ponge⁶⁶, dont l'œuvre a fortement compté pour Pierre Chappuis⁶⁷ : afin de dire la primauté décisive du désir d'expression et de formulation, ainsi que de l'exploration des potentialités du langage, sur l'idée et le raisonnement.

Par ailleurs, nous pouvons considérer cette réponse donnée dans l'espace littéraire, au sens d'un geste de retour à une première incitation, dans la perspective d'un dialogue intertextuel voire intermédial (qu'il prolonge ou non de réelles amitiés ou affinités), à l'échelle d'un recueil ou de l'œuvre chappuisienne en son entier : des dédicaces aux titres des chapitres de *Tracés d'incertitude* qui citent nommément les poètes convoqués, en n'oubliant pas citations et références. Pierre Reverdy, par exemple, dont Chappuis dit l'influence discrète mais « très profonde » qu'il a eue sur lui⁶⁸, peut aussi bien faire l'objet d'une citation à visée réflexive⁶⁹ dans *La Preuve par le vide* en 1992 ou d'un poème en 1997 dans *Pleines marges* (où « la rampe du ciel » fait écho à la métaphore du *Chant des morts*⁷⁰), que d'une note⁷¹ au sujet de l'immédiateté d'un vers des « Regards qui changent » (« *Vers quatre heures je serai là*⁷² »), dans *La Rumeur de toutes choses* en 2007, ou au sujet de l'espace et du cadre

⁶⁵ Lydie Cavelier, « Chapitre 2. Labilités structurantes. L'œuvre et sa "charpente musicale / toujours en cours de rénovation" », Partie I, th. cit., p. 183-273.

⁶⁶ Francis Ponge, *Pour un Malherbe, Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 186-187.

⁶⁷ Pierre Chappuis, *Battre le briquet*, op. cit., p. 102. Pierre Chappuis, « Entretien avec David Bevan », *Écrivains d'aujourd'hui. La Littérature romande en vingt entretiens*, op. cit., p. 49. Pierre Chappuis, « Entretien avec Sylviane Dupuis », *Le Lyrisme de la réalité*, op. cit., p. 33.

⁶⁸ Pierre Chappuis, « Entretien avec David Bevan », *Écrivains d'aujourd'hui. La Littérature romande en vingt entretiens*, op. cit., p. 48.

⁶⁹ « La poésie comme « *une forme flamboyante de la vie* » (Reverdy). Ou bien marasme ? pourrissement intérieur ? Retraite dans le désert, refuge loin de tous [...] ». Pierre Chappuis, « Désert », *La Preuve par le vide*, op. cit., p. 71.

⁷⁰ Pierre Reverdy, *Le Chant des morts*, in *Œuvres complètes*, tome II, op. cit., p. 340.

⁷¹ Sur Pierre Reverdy. Pierre Chappuis, « "Les regards qui changent", 1 », *La Rumeur de toutes choses*, op. cit., p. 115.

⁷² Pierre Reverdy, « Les regards qui changent », *Pierres blanches*, in *Œuvres complètes*, tome II, op. cit., p. 235.

dans *Le Biais des mots* en 1998⁷³, tandis qu'il est commémoré en ouverture de *Tracés d'incertitude*, comme nous l'avons dit.

C'est alors que la réponse se prolonge inversement vers l'intériorité du poète donnant toute sa mesure à la métaphore du reflet propre à la réflexion et à la réflexivité, au sens exposé par Lydie Cavelier où « [l]'expérience de lecture est présentée comme un miroitement chiasmatique dont les fondements sont les échos entre les sensations, les affects, les réminiscences, et les choses, tels qu'ils ont été suscités par les mots, ceux-ci fonctionnant à la façon de "vases communicants"⁷⁴ ». Nous voyons que la reprise de la formule de Breton réactivée par Chappuis exprime bien la porosité entre espace extérieur et espace intérieur. Dans *Tracés d'incertitude*, particulièrement, la réflexion critique de Pierre Chappuis s'édicte selon un ordre choisi pour la mise en recueil des notes de lecture, recomposant « l'univers subjectif » que nous avons dit, entre inquiétude et confiance, entre remise en cause et ressourcement. Une première perspective envisage les « miroirs de la langue⁷⁵ » et « le fauxsemblant des mots⁷⁶ » sous l'égide de Mallarmé relu par Roger Giroux, énonce des mises en garde à l'encontre du langage : que ce soit pour mettre en exergue l'imperfection de la langue avec Jean Laude⁷⁷ et avec Jean Pérol⁷⁸ ou la corruption de la communication avec Louis-René des Forêts⁷⁹ et avec Jean Tardieu⁸⁰, ou encore, l'inadéquation entre le monde des choses et le monde des mots avec Jean Follain⁸¹, avec Francis Ponge⁸² et avec Jean Tortel⁸³, jusqu'à dénoncer le « mensonge du

⁷³ Pierre Chappuis, « Une présence à distance (1997) », *Le Biais des mots*, *op. cit.*, p. 34-37.

⁷⁴ Lydie Cavelier, « Chapitre 3. La part de l'autre », *Partie III*, *th. cit.*, p. 986. L'image des « vases communicants » est une référence à la section éponyme de *La Rumeur de toutes choses*, *op. cit.*, p. 113.

⁷⁵ Pierre Chappuis, « Une inspiration négative (Roger Giroux) », *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁶ Pierre Chappuis, *id.*, p. 18.

⁷⁷ Pierre Chappuis, « Écart non retraits (Jean Laude, 2) », *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 151.

⁷⁸ Pierre Chappuis, « Mobilité perpétuelle (Jean Pérol) », *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 80.

⁷⁹ Pierre Chappuis, « Première et deuxième personnes (Louis-René des Forêts) », *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 175.

⁸⁰ Pierre Chappuis, « Le creuset de l'anonymat (Jean Tardieu, 1) », *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 54.

⁸¹ Pierre Chappuis, « "L'évidence du monde" (Jean Follain) », *Tracés d'incertitude*, *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 49.

⁸² Pierre Chappuis, « Origine et recommencement (Francis Ponge) », *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 127-128.

⁸³ Pierre Chappuis, « L'écart et le renversement (Jean Tortel, 1) », *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 136.

poème » à la manière de Jacques Dupin⁸⁴. Toutefois, une deuxième perspective croise la première, dans *Tracés d'incertitude*, qui plébiscite les potentialités du langage, quand les mots sont « riches encore de tous les possibles⁸⁵ » ainsi que le suggère Daniel Blanchard, et qui constate la capacité de renouvellement de la parole poétique : qu'elle soit « jaillissement », pour René Char, pour Jacques Dupin, pour André du Bouchet⁸⁶, mouvement et « or de l'ininterruption⁸⁷ » pour Henri Michaux, ou « démarche tâtonnante⁸⁸ » pour Philippe Jaccottet. Le « recommencement » est parfois possible, quand ont été surmontés « le désespoir » chez Ponge⁸⁹, « l'opacité du monde⁹⁰ » chez Dupin, « la menace de retomber dans l'informe⁹¹ » chez Jean-Luc Sarré, ou « le défaut de langue⁹² » chez Jean-Claude Schneider.

Et c'est le mérite de Pierre Chappuis de considérer l'ensemble de ces composantes, sans méconnaître leur indissociable dynamique (dialectique) créative, en prêtant attention à des œuvres aussi distinctes, que celles d'André du Bouchet ou de Michel Leiris, que celles de Jean Tortel ou d'Henri Michaux, traversées par ce semblable paradoxe : « [e]n même temps qu'il la nie, le vide soutient la parole⁹³ ». En effet, le vide, qu'il soit silence ou qu'il soit absence, figuré par l'espace de la page blanche, oppose son opacité et résiste à la saisie. Il peut freiner, supplanter, voire absorber le déploiement de la parole, mais il est tout autant ce manque, qui la génère et la relance indéfiniment.

C'est ainsi que la formule de l'« impossible silence⁹⁴ » reprise à Roger Giroux ne présuppose en aucun cas la supériorité valancienne de la parole sur le silence ou la prédominance du silence sur la parole, par une

⁸⁴ Pierre Chappuis, « Jaillissement et mensonge du poème (Jacques Dupin, 1) », *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 55.

⁸⁵ Pierre Chappuis, « Par intermittences (Daniel Blanchard, 1) », *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 253.

⁸⁶ Pierre Chappuis, *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, pages 63, 85, et 101.

⁸⁷ Pierre Chappuis, « “Le calme et l'inquiétude” (Henri Michaux) », *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 118.

⁸⁸ Pierre Chappuis, « Une démarche tâtonnante (Philippe Jaccottet, 2) », *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 71.

⁸⁹ Pierre Chappuis, « Origine et recommencement (Francis Ponge) », *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 121 et 131.

⁹⁰ Pierre Chappuis, « Jaillissement et mensonge du poème (Jacques Dupin, 1) », *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 92.

⁹¹ Pierre Chappuis, « “Atténuer le chaos” (Jean-Luc Sarré, 2) », *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 270.

⁹² Pierre Chappuis, « “L'énergie de vivre” (Jean-Claude Schneider) », *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 231.

⁹³ Pierre Chappuis, « “L'évidence du monde” (Jean Follain) », *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 50.

⁹⁴ Roger Giroux, « Décrire le paysage », *op. cit.*, p. 36.

opposition manichéenne entre langage et silence. Bien plutôt, elle met en valeur la dimension bipolaire, positive et négative qui les constitue. La parole a ses prestiges et ses faux-semblants, que l'on accepte ou que l'on refuse ; le mutisme a sa vertu et ses dangers ; la solitude, ses bienfaits et ses leurre⁹⁵. Nous pourrions aussi bien dire que *Tracés d'incertitude* s'applique à considérer scrupuleusement ce qui pourrait apparaître comme évident en poésie, et qui ne l'est pas, parmi nos actes de formulation – s'il est entendu que le prestige de la poésie qui est aussi sa gageure est d'exprimer l'inexprimable, « l'incommunicable⁹⁶ », voire de parler pour celui ou celle qui ne parle pas (par exemple, pour *La Muette* de Raphaël, comme l'écrit Gérard Macé⁹⁷).

Pierre Chappuis prend donc acte de la difficulté, pour le poète, d'écrire malgré « le faux-semblant des mots⁹⁸ ». Dès lors, avec quels mots, justement, rendre sensible « cet échange infini de pensées et de formes qui est la face interne de toute poésie⁹⁹ » ? De quel langage user et dans quelle langue¹⁰⁰, quand le poète se fait critique afin d'évoquer la poésie des autres, sans, pour autant, être « piég[é] dans les miroirs de la langue¹⁰¹ » ? Car en effet, le but poursuivi, commun à tous les poètes, « à la fois précis et indéfini¹⁰² », c'est celui qu'évoque Roger Giroux cité par Pierre Chappuis :

*Le Poème est ce lieu idéal, impersonnel, où celui qui parle sans
voix demeure hors.
Poème : cet acte d'où l'on ne revient pas pour témoigner qu'il y a
un lieu¹⁰³.*

Soit, ce lieu de l'être que recherche le poète qui est également celui de la parole pure, quand revenant au silence, celui qui règne au cœur des

⁹⁵ « La solitude, où nous tentons de chercher refuge, est un [...] leurre ». Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, p. 102.

⁹⁶ Pierre Chappuis, « Écart non retrait (Jean Laude, 2) », *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 149.

⁹⁷ Pierre Chappuis, *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 294.

⁹⁸ Pierre Chappuis, « Une inspiration négative (Roger Giroux) », *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 18.

⁹⁹ Georges Poulet, art. cit., p. 39.

¹⁰⁰ Il est ici fait référence à l'utopie d'une langue autre du Lord Chandos d'Hofmannsthal. Pierre Chappuis, « Une inspiration négative (Roger Giroux) », *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰¹ *Id.*, p. 17.

¹⁰² Pierre Chappuis, « Distance », *La Preuve par le vide*, *op. cit.*, p. 16-17.

¹⁰³ Pierre Chappuis, « Une inspiration négative (Roger Giroux) », *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 15. Citation de *L'Autre temps* de Roger Giroux, B. Noël (éd.), Trans-en-Provence, éditions Unes, 1984, p. 96.

choses, le poète cherche à retrouver la présence du sens immanent à la parole. La majuscule au mot *poème* désigne un lieu « unique », destiné « à dire tout », et réduit les poèmes (graphiquement présentés sans la mise en valeur de la majuscule) à des tentatives, considérées dans leur double postulation d'échec et de d'espoir, qui reportent l'effort au poème suivant¹⁰⁴. Ainsi, « [l]e singulier cependant, l'unique (l'absolu ?) est ce qui échappe le plus sûrement¹⁰⁵ », qui relance indéfiniment le désir d'écrire.

S'il faut donc trouver une formulation pour désigner cet absolu commun aux poètes auxquels Pierre Chappuis s'intéresse, il s'agira d'une *formulation paradoxale*, propre à dire l'indicible, qui est l'un des traits stylistiques récurrents de *Tracés d'incertitude* ; mais cela, d'une manière délivrée d'une dimension mystique, n'ayant pas d'autre fin que la poésie en tant que telle, et pour elle-même, « attachée [...] à « l'émouvante intimité des choses » grâce à la saisie immédiate, en deçà du firmament où gravitent (ce n'est pas là un jugement de valeur) idées et concepts¹⁰⁶ ». C'est pourquoi la formule de l'*inspiration négative*, alliance des contraires par laquelle le poète désigne l'importance de Giroux pour lui, paraît doublement significative, en ce qu'elle exprime de manière synthétique le jeu dialectique entre présence et absence qui fonde la parole poétique, à la fois dans l'œuvre giraldienne et, tenant fonction de celle-ci, dans l'élaboration de l'œuvre chappuisienne. Bien plus, elle donne une autre dimension à la formule utilisée par Roger Giroux, pour désigner le lieu où naît le poème, « l'impossible silence », citée par Chappuis en introduction de sa note, d'autant qu'elle n'exclut pas son pendant inversé, le « *poème impossible*¹⁰⁷ », évoqué par Jean-Luc Sarré. Cette formule est située dans le poème « Décrire le paysage » de Roger Giroux, qui désigne le silence de Narcisse, captif de son reflet dans l'eau :

L'impossible silence accomplit son espace,
Et voici, lentement, mon image détruite.
Mes yeux perdent le souvenir,
Et mon visage meurt, de miroir, d'absence,
Comme, au bord de la branche, un songe dans sa fleur¹⁰⁸.

¹⁰⁴ Pierre Chappuis, « Stérilité », *La Preuve par le vide*, *op. cit.*, p. 68.

¹⁰⁵ Pierre Chappuis, « L'être », *id.*, p. 15.

¹⁰⁶ Pierre Chappuis, « Entretien avec Sylviane Dupuis », *Le Lyrisme de la réalité*, *op. cit.*, p. 44.

¹⁰⁷ Pierre Chappuis, « "Atténuer le chaos" (Jean-Luc Sarré, 2) », *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 270.

¹⁰⁸ Roger Giroux, « Décrire le paysage », *op. cit.*, p. 36. C'est nous qui soulignons.

C'est par la prise en compte de l'ensemble des composantes positives et négatives qui fonde la démarche poétique que nous comprenons ici autrement la référence à la figure de Narcisse dont le mythe articule la positivité du rêve de plénitude, qu'a pu relever un Valéry, et la négativité propre à « la part non vivante d'éternité », qu'a désignée Blanchot. En effet, pour reprendre la réflexion de ce dernier, le héros d'Ovide verrait dans son reflet « la part divine, la part non vivante d'éternité (car l'image est incorruptible) qui à son insu serait la sienne ». C'est pourquoi Tirésias préconise de lui interdire « le droit de se regarder sous peine d'un désir vain, de sorte que l'on peut dire qu'il meurt (s'il meurt) d'être immortel, immortalité d'apparence qu'atteste la métamorphose en fleur, fleur funèbre ou fleur de rhétorique¹⁰⁹ ». Une des « fleurs de rhétorique » qui nous semblerait alors emblématique ici serait l'*oxymore*, dans ses différentes modalités d'une réunion de mots contradictoires¹¹⁰. Cette figure rhétorique, analysée par Lydie Cavellier comme une « manière d'expansion » dans la traduction poétique des perceptions par le sujet poétique, permettrait jusque dans l'écriture critique de conjurer l'indicible en multipliant les définitions qui permettent d'approcher et de cerner l'absolu poétique.

Dans ces conditions, y-a-t-il un savoir pour la poésie « en deçà du firmament où gravitent (ce n'est pas là un jugement de valeur) idées et concepts¹¹¹ » ? Y-a-t-il un savoir du poème, si l'œuvre « résiste jusqu'au bout à nos questions, sauvegardant sa part d'inconnaissable¹¹² » ?

III

« Vouloir tirer leçon d'une lecture ? Soit prétention [...] ¹¹³ ». Pourtant, *Tracés d'incertitude* propose l'itinéraire que nous avons dit, qui s'initie avec Pierre Reverdy pour s'achever avec Michel Leiris – non sans tirer de ce parcours quelque enseignement : le premier chapitre fait retour sur plusieurs notes que Pierre Chappuis a dédiées à Reverdy, et le dernier

¹⁰⁹ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, « Nrf », 1980, p. 196.

¹¹⁰ Selon Georges Molinié, l'oxymore est une figure « qui établit une relation de contradiction entre deux termes qui dépendent l'un de l'autre ou sont coordonnés entre eux ». Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, p. 235.

¹¹¹ Pierre Chappuis, « Entretien avec Sylviane Dupuis », *Le Lyrisme de la réalité*, op. cit., p. 44.

¹¹² *Ibid.*, p. 48.

¹¹³ Pierre Chappuis, « Illusion et dépossSESSION (Gérard Macé) », *Tracés d'incertitude*, op. cit., p. 251.

chapitre évoque le recueil *Frêle bruit* de Michel Leiris, ainsi que deux entretiens de celui-ci parus en 1966 et en 1973. À Reverdy, la positivité de la poésie, avec « cette cloche radieuse dont la conscience s’emplit¹¹⁴ » ; à Leiris, la négativité, avec « le refus de se reconnaître poète sans duperie¹¹⁵ ».

Au moment de clore le parcours proposé. Pierre Chappuis reconnaît en effet la confortation que lui a apportée la lecture de ce dernier :

Quant à Michel Leiris, à qui j’ai consacré un court essai, il m’a surtout aidé (assez tardivement) par la méfiance, le soupçon qu’il ne cesse d’entretenir à l’égard de lui-même, de ce qu’il écrit, de la poésie elle-même et par la volonté d’y voir clair, de prendre conscience de ses propres limites – seule chance, en somme de les reculer. Impossible de simplement se reconnaître poète. La conscience poétique devient là, en quelque sorte, conscience négative¹¹⁶.

Pour Pierre Chappuis, à l’occasion de la lecture de l’œuvre de Leiris, et auparavant de celle de Ponge, un *soupçon*¹¹⁷ se porte sur l’idée de ce qu’est la « poésie ». Lequel soupçon ne serait pas tant la résolution d’une réfutation de la poésie ou la volonté d’en apporter une idée nouvelle, qu’une mise à l’épreuve par l’exercice d’un doute méthodique qui tienne compte des pouvoirs et des limites de la conscience et qui préside ainsi à une refondation de la réflexion poétique, selon, de loin en loin, la résolution poétologique de Mallarmé¹¹⁸. Plus encore, dans leur démarche plus interrogative qu’assertive, qui est aussi une marque morale d’humilité, les écrits critiques de Chappuis comptent avec la part d’insu et d’incontrôlable qui joue un rôle dans le processus d’écriture :

¹¹⁴ Pierre Chappuis, « Provisoires destinataires (Pierre Reverdy) », *Tracés d’incertitude*, *op. cit.*, p. 9.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 317-318.

¹¹⁶ Pierre Chappuis, « Entretien avec David Bevan », *Écrivains d’aujourd’hui. La Littérature romande en vingt entretiens*, Lausanne, Éditions 24 Heures, 1986, p. 47.

¹¹⁷ « Francis Ponge est le poète qui, au XX^e siècle, a le plus décidément (avec le plus d’opiniâtreté » et d’acuité critique) porté le soupçon sur l’idée que nous nous faisons de la « poésie ». Pour lui-même, il a fait comme s’il ne savait pas très bien ce que désignait ce vocable, ou à d’autres moments il a rigoureusement agi (ou réagi) comme s’il ne le savait que trop ». Jean-Marie Gleize, « Présentation », *Cahier Francis Ponge*, Paris, Éditions de l’Herne, 1986, p. 15.

¹¹⁸ Stéphane Mallarmé, *Notes sur le langage, Œuvres inachevées*, in *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 504-505. Bertrand Marchal, « Partie I. L’évolution spirituelle de Mallarmé d’*Hérodiade* à *Igitur* », *La Religion de Mallarmé* [rééd.], Genève, Droz, « Titre courant », 2018, p. 103-112.

Il aura nécessité des tâtonnements, soit (au sens où l'entendent les psychologues) un travail qui se sera poursuivi sans moi et avec moi, sciemment tout aussi bien qu'à mon insu. Evidence et obscurité alors non point complémentaires ou opposées, mais à considérer comme le double aspect d'une seule et même chose¹¹⁹.

Ainsi, *Tracés d'incertitude* témoigne d'une distance critique qui met en exergue les atouts et les défauts de l'imaginaire et de la création, en se gardant toutefois de toute intellectualisation et de toute théorisation.

C'est également dans ce sens que l'on peut comprendre la formule d'« inspiration négative » que nous avons relevée au sujet de Roger Giroux, en ne l'appliquant pas seulement à l'écriture poétique, mais aussi à l'écriture critique et à l'élaboration d'une poétique : comme le parti pris d'une anti-poétique, dans la lignée de Rimbaud. En effet, Pierre Chappuis trouverait sa place dans le prolongement de cette perspective résolument paradoxale, et par-là, résolument moderne inaugurée à la fin du XIX^e siècle par Arthur Rimbaud, au sens où, selon Dominique Combe, « Rimbaud est le poéticien de la « modernité » » en tant que celle-ci se pense elle-même comme « négative »¹²⁰, en regard de la tradition poétique et poéticienne du XIX^e siècle qui théorise sa pratique, depuis Lamartine et Hugo jusqu'à Mallarmé. Citant volontiers, et à de nombreuses reprises, la *Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny*¹²¹, Pierre Chappuis s'approprie cependant la formule rimbaldienne pour lui donner une inflexion nouvelle, valable pour ses diverses pratiques d'écriture :

Voyez Rimbaud, dans la fameuse lettre à Paul Demeny : « *Si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe* ». De plus en plus – et je ne peux pas vous dire pourquoi – se raffermir en moi une sorte de refus de l'informe¹²².

À la suite du précepte rimbaldien, il s'agirait « par le recours au langage, [de] redonner forme¹²³ » aux sensations et aux impressions et donner libre cours au désir de formulation – par quoi il faut comprendre ici l'idée du « refus de l'informe », exprimé en dehors de toute

¹¹⁹ Pierre Chappuis, « Entretien avec Sylviane Dupuis », *Le Lyrisme de la réalité*, op. cit., p. 23.

¹²⁰ Dominique Combe, « Rimbaud poéticien ? », art. cit., p. 24.

¹²¹ Arthur Rimbaud, « Lettre du 15 mai 1871 », *Œuvres complètes*, A. Guyaux (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 348.

¹²² Pierre Chappuis, « Entretien avec David Bevan », *Écrivains d'aujourd'hui. La Littérature romande en vingt entretiens*, op. cit., p. 48.

¹²³ Pierre Chappuis, « Le creuset de l'anonymat (Jean Tardieu, 1) », *Tracés d'incertitude*, p. 56.

élaboration théorique. Mais tout cela, pour Pierre Chappuis, en restant ouvert à la possibilité de nouvelles formes : « donner de l'informe » en suivant Rimbaud, c'est aussi laisser advenir de nouvelles formes, encore non formées ou du moins « admettre que s'exprime ainsi (« *trouver une langue* ») le refus des formes établies et reconnues¹²⁴ » ; c'est, par conséquent, donner la primauté à la créativité¹²⁵.

D'où sans doute, le choix d'une écriture en prose modulable, plastique, accordée au discontinu du discours, et cette préséance accordée au fragmentaire, qui n'excluent toutefois pas la cohérence, pour permettre une approche des choses la plus complète possible en l'envisageant sous plusieurs aspects. C'est pourquoi, dans *Tracés d'incertitude*, ce sont souvent différentes œuvres d'une poétesse ou d'un poète qui sont envisagées, voire des propos tenus lors d'entretiens. Les notes de lecture sont alors composées de paragraphes juxtaposés, et souvent séparées d'une ligne qui cite et commente de courts extraits des œuvres évoquées. Cet effet de discontinuité invite le lecteur à recomposer de lui-même la logique de la réflexion et à créer les relations entre les extraits choisis et le commentaire effectué par le poète critique. Soit, à donner une forme au discontinu par un effort de l'imagination et de l'esprit, tel qu'il est expliqué dans *La Preuve par le vide* :

[...] Quoiqu'il résiste à nos classifications, nous ne cessons de procéder par approximations (encore si nous les tenions pour telles), cherchant des ressemblances, des filiations, étiquetant, prêtant (c'est bien le mot) aux uns et autres un caractère. Moules toujours pour nous sauver de l'*informe*¹²⁶.

De plus, les citations des œuvres sont insérées dans la phrase de commentaire, mais distinguées par des italiques, qui marquent ainsi typographiquement la différence entre œuvre citée et commentaire critique. Le dialogue « d'écriture à écriture », pour reprendre la formule de Michel Collot¹²⁷, est maintenu dans le cours du propos par un jeu de reprise et de relance de traits relevés et interrogés, d'hypothèses distinguées et proposées au lecteur. Ce jeu trouverait-il d'ailleurs meilleure traduction que dans le titre inaugural du recueil critique *Tracés d'incertitude* qui donne toute sa valeur au *tracé* (c'est-à-dire en envisageant le signe écrit dans toute sa spécificité, que rappelle Anne-

¹²⁴ Pierre Chappuis, *Battre le briquet*, op. cit., p. 74.

¹²⁵ Pierre Chappuis, « Parler sans détour (1986-1997) », *Le Biais des mots*, op. cit., p. 80.

¹²⁶ Pierre Chappuis, « L'être », *La Preuve par le vide*, op. cit., p. 15.

¹²⁷ Voir plus précisément l'article de Michel Collot dans ce numéro.

Marie Christin¹²⁸, d'une inscription sur le support blanc de la page) et qui accorde par-là une même importance dynamique aux signes et aux intervalles plus ou moins béants où ceux-ci s'inscrivent – à la présence du signe et à son absence, pour ainsi dire ?

Toutefois, les tracés formés par ce dialogue intérieur se dissocient du caractère d'ébauche ou d'inachevé, « du vague de l'esquisse » : ils témoignent, bien plutôt, de la grande valeur accordée par Pierre Chappuis au *formulé*, et à l'importance accordée à la recherche qui l'a précédé. Le jeu des références intertextuelles et intermédiaires que nous avons dit, parce qu'il s'étend par échos tout au long de l'œuvre de Pierre Chappuis cherche l'effet contraire d'une dispersion : davantage, il s'agit de démontrer la cohérence d'une pensée qui reprend son cours où elle l'a laissé pour, scrupuleusement, compléter son propos. Sorte d'extension au recueil entier de *Tracés d'incertitude* de la dialectique du vide qui soutient la parole, étudiée dans les recueils notamment de Jean Follain, d'André du Bouchet, de Jacques Dupin, de Roger Giroux, de Jean-Pierre Burgart ou de Jean-Luc Sarré, la logique fragmentaire de l'écriture critique de Pierre Chappuis s'appuie également sur les « soustractions virtuelles¹²⁹ » dont elle résulte, laissant, par ses pleins et ses déliés, deviner la part manquante du flux d'émotion et de pensée d'où elle s'est édictée et la part laissée au lecteur pour interpréter. De là, elle pourrait être aussi le résultat d'une autre tension qui traverse l'œuvre sous la forme d'une interrogation que Pierre Chappuis relève chez René Char par l'oblique d'une allusion à la figure de Narcisse, comme nous le disions en introduction : « pouvait-on rendre mieux compte de la contradiction d'avoir tout à la fois à rendre unique (l'œuvre par définition est telle) et à tendre un miroir où tout visage s'y réfléchissant puisse se reconnaître¹³⁰ ? ». Cette interrogation qui reste irrésolue pour le poète nous semble désigner une perspective au critique chargé de rendre compte de la spécificité d'une œuvre pour un lecteur auquel il laisse par ailleurs sa liberté d'interprétation.

En dernier lieu, c'est peut-être ainsi qu'il faudrait entendre l'idée d'un « narcissisme mué en l'échange » tel que l'a formulée par Pierre Chappuis, envisagée dans le temps différé de la lecture : non seulement comme la possibilité de se connaître soi-même par le détour de l'Autre, c'est-à-dire d'accepter ce qui a déjà été formulé et de le prendre en

¹²⁸ Anne-Marie Christin, « Les origines de l'écriture. Image, signe, trace », *Le Débat*, n° 106, Paris, Gallimard, 1999, p. 34.

¹²⁹ André Guyaux, *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, Neuchâtel, La Baconnière, 1985, p. 7-8.

¹³⁰ Pierre Chappuis, « THOUZON (un poème) (René Char, 2) », *Tracés d'incertitude*, *op. cit.*, p. 65.

compte, mais comme la nécessité de laisser une place à ce qui va advenir par ce détour, à l'inscient qu'il sera toujours temps un jour de transformer en savoir. Si bien que, comme l'a souligné Maurice Blanchot :

L'eau où Narcisse voit ce qu'il ne doit pas voir, n'est pas le miroir capable d'une image distincte et définie. Ce qu'il voit, c'est dans le visible l'invisible, dans la figure l'infigurable, l'inconnu instable d'une représentation sans présence, la représentation qui ne renvoie pas à un modèle : l'anonyme que le nom qu'il n'a pas pourrait seul maintenir à distance¹³¹.

Dès lors, la tâche du poète critique est de laisser entrevoir quelques traits de cet anonyme et de cet inconnu sans rien déguiser de son caractère instable et inachevable, cherchant par-là à « [aller] aussi loin que possible au fond des choses et de [lui]-même ». Pierre Chappuis fait alors avec Delacroix l'éloge des traits, non de l'esquisse, mais du tableau achevé, afin que « le lecteur trouve plus qu'il ne trouvera[it] dans des ébauches¹³² », à l'opposé de l'échec de *La Recherche de l'Absolu* de Balzac que cite Pierre Chappuis dans son entretien avec Sylviane Dupuis¹³³. Manière, finalement, par laquelle Pierre Chappuis atteint peut-être l'écriture du milieu, de l'exactitude, envisagée autrefois par Mallarmé, soit, une écriture poétique et critique qui dit à la fois l'intention de dire et le désir de taire :

Poésie : quête, et insatisfaction de se voir partagé entre le désir d'un contact *direct* avec les choses – l'immédiateté du vécu, seule visée – et le souci de les retrouver en *différé* – comme disent si justement les médias – ; insatisfaction, en somme, de n'être jamais pleinement hors de soi ni replié sur soi-même¹³⁴.

Cela, nous le voyons, sans que rien ne soit dissimulé au lecteur de la part d'exigence qui attend tout poète nécessairement conscient et critique ; cependant, qui le garde, avant tout, de ce *narcissisme pervers* évoqué dans *La Rumeur de toutes choses*¹³⁵, où, à trop se regarder, le sujet se dissout.

¹³¹ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 204.

¹³² Pierre Chappuis, « Entretien avec David Bevan », *Écrivains d'aujourd'hui. La Littérature romande en vingt entretiens*, *op. cit.*, p. 49.

¹³³ Pierre Chappuis, « Entretien avec Sylviane Dupuis », *Le Lyrisme de la réalité*, *op. cit.*, p. 46.

¹³⁴ Pierre Chappuis, « À distance », *La Rumeur de toutes choses*, *op. cit.*, p. 43-44.

¹³⁵ Pierre Chappuis, « À distance », *id.*, p. 130-131.

Comme Pierre Chappuis l'a confié à Sylviane Dupuis, l'examen des conditions de possibilité de l'acte poétique chez d'autres poètes lui a permis, toute sa vie, tout à la fois, de mettre à distance sa propre pensée, ainsi que sa propre pratique, et d'y revenir : « [l]ecture et écriture allant de pair, le détour par d'autres œuvres aura été l'occasion de prendre la mesure de mon propre travail à la faveur de confrontations que je n'avais plus à redouter, faut-il croire, semblable mise à distance favorisant de surcroît une réflexion sur la poésie elle-même¹³⁶ ». La parole critique se serait ainsi constituée en pendant indissociable et inversé de la parole poétique (envisagée comme accordée au chant du monde). En effet, de notation en notation, aussi bien dans les textes poétiques que dans les textes critiques, Pierre Chappuis démontre une attention particulière au jeu de projections auquel participent les différentes instances, productrices et réceptrices du texte, et une conscience aiguë des enjeux du processus créatif, que figurent le motif antique de Narcisse et ses avatars sémantiques.

Nous pourrions alors nous étonner de l'absence, dans l'œuvre critique, de la mention d'Écho qui est le double inversé de Narcisse, dans la tradition mythologique et littéraire, car aucune référence à la nymphe ne semble faite, explicitement ou allusivement, par Pierre Chappuis. La raison en est peut-être qu'« Écho est forme vide : [qu'] il faut les sollicitations d'une parole autre pour qu'elle prenne sens, pour que, grâce à elle, des sons deviennent des paroles¹³⁷ », tel que le souligne Véronique Gély. Elle « incarne la poésie comme nostalgie de la voix, de l'instant, du moi¹³⁸ », soit, l'autre pendant de l'œuvre chappuisienne ; et pour cela sans doute, elle n'a peut-être finalement d'autre place, invisible mais sonore, absente et présente, que dans l'envers miroitant de la prose réflexive.

¹³⁶ Pierre Chappuis, « Entretien avec Sylviane Dupuis », *Le Lyrisme de la réalité*, op. cit., p. 34.

¹³⁷ Véronique Gély, « Écho », *Dictionnaire des mythes féminins*, Pierre Brunel (dir.), Paris, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 588-589.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 586.

**LA MÉDIATION DES ARTS
DANS L'ÉCRITURE
DE PIERRE CHAPPUIS**

Frédéric Wandelère

À la manière de...

Ravel a pratiqué ce qui n'est pas vraiment un genre : « *À la manière de Borodine* », « *À la manière de Chabrier* », ou le « *Menuet sur le nom de Haydn* » ; ces pièces ne sont pas plus des pastiches que *Le Tombeau de Couperin*.

*

Si Hugo Wolf est à coup sûr le premier interprète des poètes, au sens où sa manière de verser le texte dans la musique est une façon de l'interpréter, de le commenter, de l'approfondir, de l'assimiler, de le faire sien, Robert Schumann est, lui, naturellement, instinctivement, musicalement poète. Il a bien sûr mis en musique les poèmes de ses poètes préférés – s'identifiant peut-être à Heine, son poète favori – mais c'est en poète lui-même qu'il crée ; d'innombrables titres de ses pièces en témoignent aussi : Grillen, Fabel, Erinnerung, Sheherazade, Traum eines Kindes, Der Dichter spricht, Pierrot, Arlequin, Pantalon et Colombine, Vogel als Prophet, etc. Tableautins, pochades, la forme brève lui est idéale. Il n'est pas vraiment à l'aise avec les vastes formes fixes et leurs contraintes ; il n'est lui-même que par éclats, par intuition ; et c'est assurément ce qui touchait Pierre Chappuis, praticien du bref, de la phrase autant que du vers. Ce n'est pas la grande forme achevée, l'architecture magistrale qui pouvait le toucher, mais l'« incomplet, un *opéra fabuleux* » qui « prend forme jour après jour parmi les gravats, dans la poussière, les ruines, la blancheur, l'oubli¹. »

L'*opéra fabuleux* dont parle Pierre Chappuis, c'est ce qu'il voit, métaphoriquement, dans l'œuvre du sculpteur Marcel Mathys. Il met l'expression en italiques et c'est, significativement, les à-côtés de l'œuvre qui retiennent son attention, « les gravats, les ruines, la blancheur » et non l'œuvre projetée, achevée, magnifiée. Musicalement, l'opéra ne le retenait pas. Je me souviens que *La Traviata* de Verdi filmée par Zeffirelli, au début des années 80, l'avait rebuté ; la mise en scène sans doute un peu convenue y était pour quelque chose, mais le récit organisé, en musique, ne l'intéressait ni ne lui convenait. Je lui avais envoyé mon opuscule sur la Castafiore. Curieusement il ne connaissait pas, ou à peine,

¹ Pierre Chappuis, *Pierre comme chant*, Lausanne, Galerie l'Entracte, 1979.

les *Tintin*, et ma cantatrice n'était guère, en lui, pour lui, qu'une rumeur évanouie...

L'idéal serait un opéra de débris, de fragments, d'ébauches, de repentirs, dont la construction mélodique, l'unité, enfouie, invisible aurait disparu au profit des éclats, des intentions, des intuitions. Ce n'est certes pas ce qui définirait le *Wozzeck* d'Alban Berg, mais par quelques traits, on s'en approcherait. C'est aussi, sans surprise, le seul opéra que mentionne avec éloge Pierre Chappuis², dont les préférences s'orientaient vers le compositeur du bref par excellence, Anton von Webern, ses homologues de l'École de Vienne et – si j'ose dire – de sa banlieue : Bartok, Scelsi...

Autre remarque à propos du texte consacré à Mathys : son titre : *Pierre comme chant*. Il est à double entrée : la pierre du sculpteur, par métaphore, est chant, musique enchantée ; une seconde porte ouvre sur l'art de l'auteur, à partir de son nom, qui est Pierre aussi : *Pierre comme chant*, fait se joindre et communiquer musique et poésie, comme un double sens évanoui dans le titre. On notera en passant l'omniprésence dans la poésie de Pierre Chappuis du vocabulaire de la disparition, de l'ombre, du vide, de l'effacement, de l'invisible, de l'incertain... : le musical comme évanoui mais discrètement présent dans les mots. Mots de la musique et bruits circulent dans de nombreuses métaphores : « l'intarissable bredouille³ », « la ritournelle de l'angoisse⁴ » ; un « merle au chant d'étincelle⁵ », un « écho blanc⁶ », « un murmure de voyelles⁷ », une « pluie musicienne », une « harpe muette⁸ »... Tout cela forme, bien qu'épars et dispersé, une sorte de climat musical qui peut, ici ou là, accéder à l'intensité, au précipité d'un texte explicitement musical, tel celui qu'il consacre à un mouvement de la suite *En plein air* de Bartok, mouvement intitulé « Musiques nocturnes ».

« À pas de loup », tel est le titre de ce texte consacré à cette page de Bartok pour le piano de 1926. C'est assurément le texte de Chappuis le plus explicitement et idéalement en adéquation avec une pièce musicale. Le poète habite une musique faite pour lui, qu'il comprend comme si elle était une émanation, un composé sonore de sa propre poésie : des « tracés fragmentaires, parcimonieux, aussitôt effacés », « un faible remuement », « des lucioles [...] ; des braises, des bulles de savon qui éclatent », « une

² Pierre Chappuis, *La Preuve par le vide*, Paris, José Corti, 1992, p. 97.

³ Pierre Chappuis, *Le Noir de l'été*, Genève, La Dogana, 2003, p. 28.

⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁵ Pierre Chappuis, *Décalages*, Genève, La Dogana, 2003, III, p. 13.

⁶ *Ibid.*, II, p. 10.

⁷ Pierre Chappuis, *À portée de la voix*, Paris, José Corti, 2002, p. 34.

⁸ *Ibid.*, p. 50.

volière de sons ténus », « des trilles de voyelles », des « semis de bruissements ». Ici encore les secours de la métaphore s'ajustent à la fugacité des sons. Les discrètes séquences mélodiques de Bartok forment en miroir de courtes phrases nominales, ou de chappuisiennes flambées de verbes. À *pas de loup*, c'était bel et bien sa façon discrète d'entrer dans les œuvres musicales, de les écouter, de faire passer en mots les virtuelles images qui les habitent.

*

« Telles les notes d'un violon heureuses de s'égailler, s'évanouir à l'extrême de l'aigu⁹ ».

*

Écriture plus par touches que par mélodie.

*

Son goût pour les quatuors de Haydn : l'absence de pathos.

*

Moins de goût pour le lied : encombrantes paroles.

*

Dans le tout dernier recueil¹⁰, un texte, « Linceul de l'oubli¹¹ », s'écrit « dans le souvenir de moments privilégiés » à partir de la sérénade pour cor, cordes et ténor, opus 31 de Britten. Après un prologue à l'orchestre, la sérénade enchaîne musicalement six moments, six poèmes de Charles Cotton, de Tennyson, de William Blake, d'un anonyme anglais du XV^e siècle, de Ben Jonson et de John Keats. Pierre Chappuis en retient deux, composés sur le « Nocturne » de Tennyson et le sonnet « Au sommeil » de Keats. Sauf erreur, c'est la seule page de Pierre où « se nouent, se dénouent au bord des larmes » en un double commentaire le texte mis en musique et la musique elle-même ; la musique écoutée dans

⁹ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰ Pierre Chappuis, *La Nuit moins profonde*, Chavanne-près-Renens, Éditions Empreintes, 2021.

¹¹ *Ibid.*, p. 74.

un présent solitaire résonne d'une écoute ancienne à deux, « seul à seule avec elle, qui jadis [lui] fut chère ».

Ici, c'est l'émotion qui donne son sens au texte. C'est enfin, en révélateur porté par la mélodie, un des très rares moments d'explicite confiance dans la poésie de Pierre Chappuis par essence si pudique, si réservée sur les affects. Bien sûr le sonnet de Keats, admirable, est un condensé d'émotion ; ce que la pudeur chappuisienne retient, le sonnet de Keats l'exprime, le met au jour (encore qu'il s'agisse d'un poème nocturne). Tout à coup ce que Pierre Chappuis avait en musique depuis longtemps écarté, la mélodie, prend sa véritable et profonde signification. Non la facilité, ni la complaisance, mais le plein sens : tel était le pouvoir de Benjamin Britten.

*

« Rien qu'une musique, un parfum¹² ».

*

Pour conclure, quelques observations sur le rythme, sans doute le point le plus marqué dans la poésie de Pierre Chappuis. Il s'appuie sur une souplesse syntaxique particulière, une façon d'éclater, de disjoindre les éléments de la phrase, cela par les moyens presque infinis de la typographie – l'italique se combinant au romain – et d'une ponctuation¹³ extrêmement inventive, basée sur le souffle, la respiration et se combinant avec eux. On l'entendait fort bien quand Pierre Chappuis lisait ses textes, qui ne sont pas exclusivement faits pour l'imprimé car ils se fondent sur la diction, l'oralité et la vérité respiratoire. « Linceul de l'oubli », porté par la mélodie, ne faisait pas exception, l'émotion et la confiance fragmentant la phrase, par séquences croisées de présent, de passé, de musique, de texte.

Dans une rare et modeste publication quasi privée, *Douze exercices de rythme*¹⁴, Pierre avait fourni, sinon la méthode, du moins des exemples de ses formules rythmiques. Douze vers de douze pieds combinaient des groupes pairs et impairs sans jamais faire place aux formules classiques privilégiant les groupes pairs de l'alexandrin classique césuré :

¹² Pierre Chappuis, *Soustrait au temps*, Moudon, Éditions Empreintes, 2005, p. 58.

¹³ Sur la ponctuation, voir ce que Pierre Chappuis en dit lui-même, pertinemment, dans le texte « Parenthèses », *La Preuve par le vide*, p. 53-56.

¹⁴ Pierre Chappuis, *Douze exercices de rythme*, Henri Quellet, Boudry, La Vieille Presse, 1980.

5-4-3 ; 2-5-5 ; 3-2-3-4 ; 5-3-4 ; 1-6-3-2 ; 1-4-7 ; 3-4-5 ;
1-3-1-3-4 ;
2-3-3-4 ; 3-1-2-5 ; 3-6-2-1 ; 3-2-2-3-2. :

Poème, poirier – lune, non lu –, mur ou page

Lame – l'eau même, ou le jour : profondeur intacte

Ces étangs, ces cris, nuit, cloches, cristal muet

Une note, un son (inouï) bâtit le jour

Tel, par-dessus les arbres, un torrent, un train

Jour : basilique, hangar vide aux murs de brume

Un pan d'ombre (ajours, tuiles) barre le matin

Luit – grave, aigu ; bruit – vent au sol, formant lisière

L'aube, le toit blanc, aile ou cri, ne la disloque

Et la nuit – han ! – à vif – han ! – où plonge une torche

L'eau debout, la paroi du sommeil, d'un coup, tombe

Neige ou sable, un pas, de jour, dans le bleu, renoue

(Le recueil aurait pu, ou dû, figurer entièrement dans l'*Anthologie du vers unique* de Georges Schéhadé, composé non de vers uniques, certains assez vains, mais de vers isolés, séparés de leur contexte – tandis que les douze vers de Pierre sont réellement uniques !)

Les combinaisons rythmiques ne sont pas seules à retenir l'attention : les constructions syntaxiques présentes dans ces douze vers se retrouveront dans toute sa poésie : syntagme nom-adjectif en chute de vers (« profondeur intacte », « cristal muet »), verbe et COD en finale (« bâtit le jour », « barre le matin », « plonge une torche »), verbe en finale absolue (« tombe », « renoue »). Verbe à l'initiale, phrase

nominale... les ressources et l'imagination syntaxiques de Pierre Chappuis semblaient infinies. Les *Douze exercices de rythme* montraient, comme avaient pu le faire en musique Chopin ou Debussy combinant dans leurs *Études* et *Préludes* les cellules rythmiques et syntaxiques de leur art, une sorte de répertoire ouvert des possibilités et formules donnant essor à l'invention !

Vajiheh Zarei

Le non-dit figuratif :
Pierre Chappuis face à l'art

L'art est une présence récurrente dans l'œuvre du poète suisse romand Pierre Chappuis. Ce dernier a écrit trois ouvrages majeurs où la correspondance entre le visuel artistique et le verbal est mise en relief : *L'Invisible Parole*, *De l'un à l'autre* et *Muettes émergences*. Ces trois livres de Pierre Chappuis pourront être qualifiés, selon l'expression de Yves Peyré de *livre de dialogue* : « Le livre incarne la parole, le livre de dialogue l'alliance avec le visible. Le livre est alors le triomphe du sensible, donc du lisible, et la poésie, dans la sphère de la parole, c'est ce qu'il y a de plus farouchement respirant¹. » Cette *alliance avec le visible* est au cœur de son livre *L'Invisible Parole*, qui fait d'ailleurs l'objet de cet article, où l'invisibilité de la parole est en corrélation avec la visibilité de l'image même si cette dernière ne figure pas dans le livre, du moins dans la seconde édition, et qu'elle est évoquée par les mots. Nous évoquerons ces trois ouvrages et, dans un second temps, deux pièces de *L'Invisible Parole* seront plus particulièrement étudiées dans le but de retracer la voix poétique de Pierre Chappuis et sa fluctuation au contact de l'art. Nous verrons, tout au long de cet article, dans quelle mesure cette approche artistique pourrait être qualifiée de non-dit figuratif.

L'Invisible Parole est composé de dix-neuf proses poétiques portant chacune sur une œuvre d'art, pour la plupart des tableaux. Dans sa première édition (La Galerne, 1977), cet ouvrage contenait également des représentations en noir et blanc des œuvres artistiques : « Une fois la page entièrement déployée, l'illustration s'ajoute alors au texte, comme un renvoi. Autrement dit, l'image vient mettre un terme au texte dont elle est déjà l'origine, créant ainsi un jeu de miroir...² ». *L'Invisible Parole* a été par la suite réédité et publié accompagné de *Distance aveugle* (José Corti, 2000), et cette seconde édition présente une nouvelle configuration des textes. Les représentations ont été supprimées et de ces références artistiques, il ne reste que le nom de l'œuvre et de l'artiste. Chaque texte a un titre – transcrit en haut de la page – et une référence – écrite au bas de la page, la référence portant sur le peintre et le titre du tableau. Le choix d'entourer le texte avec deux paratextes, choix renvoyant à l'image de l'encadrement d'une toile, illustre la démarche de Pierre Chappuis qui

¹ Yves Peyré *Peinture et poésie, le dialogue par le livre (1874-2000)*, Paris, Gallimard, 2001, p. 69.

² Arnaud Buchs, « Montrer l'invisible : la parole de l'image », dans Arnaud Buchs, *Présences de Pierre Chappuis*, Paris, Orizons, 2014, p. 59-68.

consiste à *rendre présent* l'invisible. Autrement dit, ces deux titres deviennent comme le *seuil* – pour reprendre le terme de Genette – entre le texte et ce qu'il cherche à exprimer.

Muettes émergences, publié en 2011, est un ensemble en prose où les petits textes sur l'art pictural sont dispersés parmi d'autres textes, où l'art et le paysage constituent les thématiques principales. Il s'agit d'un ensemble de cinquante-huit fragments : le poète y élabore un système de corrélation entre la réalité intérieure et la réalité extérieure, laquelle est « la réalité ambiante³ » selon ses propres dires. Cette composition débouche sur une « géographie mentale⁴ » entremêlant les lieux imaginaires et les lieux réels. L'espace est ainsi au cœur de cet ouvrage. Pierre Chappuis fait usage de ce concept d'espace dans son sens littéral, l'espace faisant référence à tous ces paysages du Jura que le poète parcourt, mais également dans son sens métaphorique, ces paysages étant empreints de références littéraires et plastiques.

Quant à son ouvrage *De l'un à l'autre : dans la compagnie d'artistes amis*, publié en 2010, il diffère considérablement des deux ouvrages mentionnés ci-dessus. Cet ouvrage de Pierre Chappuis sur l'art a quatre particularités qui le distinguent des deux autres. En premier lieu, il a pour objet d'écriture des œuvres extrêmement contemporaines appartenant au XX^e siècle, contrairement à *L'Invisible Parole* et *Muettes émergences* qui évoquent des œuvres de toutes les périodes de l'histoire de l'art. La tranche chronologique est dès lors limitée dans *De l'un à l'autre*. La deuxième singularité de cet ouvrage tient au lien d'amitié qui existe entre le poète et les peintres dont l'œuvre est représentée ; le sous-titre – dans la compagnie d'artistes amis – annonce d'emblée ce fil de correspondance entre le poète et les artistes, presque aucun écart temporel ou spatial ne les sépare. En revanche, dans *L'invisible parole* et *Muettes émergences*, il élabore une écriture sur des œuvres d'art éloignées dans le temps (les peintures de la Renaissance) ou dans l'espace (les œuvres de Soulages ou da Silva). Cet écart semble avoir été éliminé dans *De l'un à l'autre* puisque les artistes mentionnés sont pour la plupart de nationalité suisse comme le poète.

La troisième particularité de cet ouvrage concerne la disposition des textes et des images qui y figurent. Les deux ouvrages de Pierre Chappuis, *L'Invisible Parole* et *Muettes émergences*, s'inscrivent dans le rapport *in absentia*, pour reprendre le terme de Bernard Vouilloux⁵, entre le verbal et le pictural, en ce sens que les œuvres d'art sont seulement

³ Pierre Chappuis, *Muettes émergences*, Paris, José Corti, 2011, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ Pour plus de détails, voir Bernard Vouilloux, *La Peinture dans le texte XVIII^e et XX^e siècles*, Paris, CNRS, 1998.

représentées par l'intermédiaire de moyens langagiers. Par contraste, *De l'un à l'autre* fait dialoguer sur le même support – en l'occurrence le livre – deux *media* hétérogènes : le texte et l'image. Ceci résulte soit d'une collaboration entre le poète et le peintre, soit du choix du poète d'intégrer dans son texte la reproduction des œuvres dont il parle : « La plupart des textes réunis dans le présent ouvrage ont paru dans des catalogues d'expositions ou en revue, ou bien ont fait l'objet d'un tirage hors commerce – certains accompagnés d'une gravure originale, soit de Marcel Mathys, de Gisèle Celan-Lestrange, ainsi que d'André Siron⁶. » Il est pourtant difficile de déterminer à quelle forme de rapport texte-image *in praesentia* appartiennent les écrits de ce livre ; l'image y est hors-texte, se trouvant toujours sur une page séparée et en même temps elle est subordonnée au texte en ce sens qu'elle fait office d'explication parallèle. Cette configuration du texte et de l'image impacte d'une manière significative l'écriture du poète dans *De l'un à l'autre* et c'est ce qui distingue cet ouvrage des deux autres. Le dialogue entre le verbal et le visuel se renouvelle et varie en fonction des systèmes de représentation, des *media* qui constituent l'objet d'écriture, et cela tout au long des écrits de son ouvrage *De l'un à l'autre*. Autrement dit, différentes formes d'écriture s'y succèdent : des formes allant de la prose aux poèmes en prose ou même aux vers libres alors que les deux ouvrages *L'invisible parole* et *Muettes émergences* n'exploitent que la forme de la prose poétique. L'ouvrage *De l'un à l'autre* diffère dès lors des deux autres sur plusieurs plans.

Nous revenons à présent à *L'invisible parole* qui est constitué de petits écrits sur l'art. Chaque texte porte sur une peinture et toutes les époques y ont une place : de *Saint François parlant aux oiseaux* de Giotto de Bondone, à *La Sibylle Sambatha* de Hans Menling, de *Portrait de femme* de Vittore Carpaccio à *Homère* de Rembrandt, de *L'Enfant au tonton* de Chardin à *Homme au soleil* de Giacometti. Le titre du recueil est indissociable du texte qu'il annonce et il pourrait avoir une valeur identificatrice. *L'Invisible Parole*, ce syntagme adjectival identifie le texte ; d'après Arnaud Buchs, l'écriture de Pierre Chappuis est une écriture négative « au sens où ce n'est plus le mot qui fait signe, mais l'absence des mots, le non-écrit.⁷ » Cette montée du négatif vers le positif, ce mouvement qui part de l'absence pour dire la plénitude et la présence, trouve une tournure originale dans ce recueil d'écrits sur l'art. Il ne s'agit pas d'une absence catégorique marquée par l'espacement

⁶ Pierre Chappuis, *De l'un à l'autre : dans la compagnie d'artistes amis*, Genève, La Baconnière/Arts, 2010, p. 218.

⁷ Arnaud Buchs, « Pierre Chappuis, un poète dans les marges : Pierre Chappuis, *Pleines marges* », *Versants*, n° 35, 1999, p. 78-90.

entre les mots, les parenthèses, les italiques et les marges vides autour des vers, comme c'est souvent le cas dans la poésie de Pierre Chappuis. L'écriture sur l'art avance en cherchant à dire les mots de l'invisible, elle veut rendre compte de ce qui est de l'ordre des mots en peinture et qui se dérobe aux yeux. *L'Invisible Parole* est dès lors un discours du non-dit figuratif.

Dans le but de mieux illustrer cette tournure poétique inspirée de l'art, nous nous intéressons, dans le cadre de cette brève étude, à deux écrits de *L'Invisible Parole* : « L'étal du rêve » et « Vie et visage », abordant tous les deux les autoportraits. Le premier aborde l'un des autoportraits de Francis Bacon, portraitiste anglais (1909-1992). Francis Bacon est un artiste autodidacte, connu pour ses triptyques, ses portraits et ses autoportraits ; il cherche à capturer la réalité et à l'exposer à travers son art. C'est une réalité empreinte de souffrance, de violence, de cruauté et de tragédie. Il puise son sujet dans le visage et le corps humain tout en travaillant davantage d'après des photographies que d'après des modèles vivants. Sa peinture figurative aspire à outrepasser une simple illustration du réel et à schématiser une déformation cohérente du réel. Son art se distingue de celui de Picasso, qui pourrait être considéré comme la représentation interprétée du réel alors que l'art de Francis Bacon vise à capter le réel dans sa distorsion la plus extrême, « Visage d'une vérité autre », comme l'annonce Pierre Chappuis.

À la première lecture de « L'étal du rêve », les deux aspects formel et expressif de ce texte nous frappent. Nous sommes d'emblée face à une allure poétique qui use de rimes, de figures de style et de tout effet poétique, et par ailleurs une atmosphère atroce est créée par le débordement d'adjectifs qualifiant l'horreur représentée dans cet autoportrait (1973) de Francis Bacon. Le peintre se représente dans une réalité autre que la réalité visible et il l'explique parfaitement dans l'un de ses entretiens : « Je déteste mon propre visage, mais je continue à me peindre du fait seulement que je n'ai pas d'autres gens à peindre. Il est vrai que chaque jour dans la glace je vois la mort au travail, c'est l'une des plus jolies choses qu'ait dites Cocteau. Il en est de même pour chacun. » *La Mort au travail* résume absolument sa peinture ; il n'est pas question de représenter un cadavre mais plutôt de représenter la chair dans son état continu de dégradation et dans son cheminement vers la mort.

Toute la question de la juste approche de Pierre Chappuis concernant cet autoportrait réside dans l'attitude énonciative de son texte que nous nous proposons d'analyser. Avant d'envisager tous les aspects du texte, il convient de faire une mention particulière de son titre « L'étal du rêve », et le lien qu'il entretient à la fois avec le texte et avec l'autoportrait de

Francis Bacon. Larousse propose deux définitions pour le mot « étal » : – Table sur laquelle on expose les denrées en vente sur les marchés ; éventaire. ; – Table sur laquelle les bouchers débitent la viande. Le mot « étal » est dès lors un terme faisant référence à un espace où on étale quelque chose, souvent les morceaux de la viande découpés. Associer ce mot au rêve décrit la perception de ce tableau par Pierre Chappuis ; il y observe un rêve de l'artiste exposé à travers la peinture, mais un rêve, cauchemardesque, ensanglanté de blessures, de mutilations liées au mot « étal ».

Ce rapprochement vient cependant, atténuer la terreur représentée sur la toile car Pierre Chappuis attribue ce type de figuration au souvenir de l'activité nocturne de l'esprit, à savoir le rêve. En conséquence, la part de réalité serait ôtée de cette représentation qui ne résulterait que de la psyché. Une telle image épouvante dès lors moins que le saisissement du réel. Il convient pourtant de préciser que l'œuvre de Francis Bacon ne relève du courant surréaliste et que sa thématique est au contraire la réalité extérieure. Il s'agit de capturer et de représenter cette réalité dans son atrocité la plus manifeste, et de la transposer dans la peinture. Autrement dit, son art vise à s'emparer de la réalité : « Il existe cependant, à côté de la réalité vécue et de la réalité imaginable, une troisième réalité visuelle - et donc susceptible là encore d'être représentée par le peintre : cette réalité, elle, est strictement intérieure ; il s'agit du rêve⁸. » Bien que l'œuvre de Bacon puise son sujet dans la réalité du monde, Pierre Chappuis la lit comme l'artefact de la réalité intérieure.

Après cette observation sur le titre, nous entrons dorénavant dans les détails du texte afin de voir dans quelle mesure il s'avère poétique. Cet écrit n'est ni purement un poème en prose ni une prose poétique, il se distingue de l'un et de l'autre autant qu'il les réunit sous une forme singulière. Il n'est pas un poème en prose parce qu'il utilise les techniques de rimes en plus des effets de rythmes, des images et des jeux de sonorité. Son écrit est également plus qu'une prose poétique du fait qu'il ne s'agit pas d'un passage en langage poétique dans un ensemble prosaïque : cette acception est effectivement mise en cause par la forme du recueil. Ce dernier est composé de plusieurs écrits poétiques dans une forme prosaïque. De ce fait, ce n'est pas un texte en prose agrémenté parfois de vers et de passages fortement rythmés. Autrement dit, chaque petit élément de cet ensemble remet en question la différenciation entre prose et poésie. Il réussit à allier les deux autant dans la forme que dans le fond, ce qui imposerait un remaniement du vocabulaire, de la syntaxe et

⁸ Áron Kibedi Varga, « Peindre le rêve », *Littérature*, n° 139, 2005. Marges, p. 115-125, https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2005_num_139_3_1906

de la pensée. Les paragraphes qui suivent illustrent précisément cette forme basée sur l'abolition de la frontière entre poétique et prosaïque.

Les figures de style foisonnent dans ce texte de deux pages seulement et elles rendent la conception de ce tableau plus expressive grâce au choix du vocabulaire et aux effets de sens. La première consiste en un rapprochement entre la matière esthétique et les concepts évoqués par cette peinture ; de la sorte, la substance se transforme en concept et vice versa. Dire la matière pour révéler la conception d'un esthétisme, ainsi s'affirment les comparaisons et les métaphores employées dans cet écrit. Prenons les trois exemples les plus significatifs d'une telle approche : « Matière elle-même devenue visage », « homme [...] traîné dans la couleur, dans la douleur » et « Profondeur, puanteur⁹. » Comme nous pouvons le remarquer, « matière » et « visage », « couleur » et « douleur », « profondeur » et « puanteur » sont mis en parallèle l'un avec l'autre. Matière, couleur et puanteur sont issues d'une substance extérieure et matérielle ; Pierre Chappuis les associe aux autres termes et concepts qui disent ce qui est d'ordre intérieur.

Faire émerger de la « matière » un « visage », de la « couleur » une « douleur », et de la « puanteur » une « profondeur », telle est la recherche esthétique de Bacon d'après Chappuis. Il souligne par l'emploi de ces métaphores, que l'artiste va même au-delà de ce qui émerge de la matière au profit d'une mutation ; la matière, la peinture, fait apparaître un visage dont la couleur exprime la douleur et les traits méconnaissables exhalent déjà une puanteur. Ce changement de nature est accentué par une autre figure de style – la synecdoque : « Et la conscience en loques s'éparpille sous tant de coups encaissés... », « La matière, elle-même, hallucinée, s'insurge. », « la matière elle-même humiliée, battue, avilie¹⁰ ». Il faudrait préciser que dans les deux derniers exemples se cache également une personnification de la matière dotée d'une forme de conscience, conscience d'être hallucinée, d'être battue et envie de se rebeller.

Or, cette forme de métonymie remplace *homme* par ces deux éléments spécifiques : *matière* et *conscience*. Soulever un détail afin d'évoquer un tout met l'accent sur l'effet fragmenté de la pensée de Chappuis ; c'est une fragmentation congruente à la mutation dont nous avons parlé. Car la phase antérieure à une telle transformation consiste en un éparpillement ; les particules se décomposent avant de changer de nature. Le terme « en loques » illustre parfaitement ce morcellement qui est d'ailleurs mis en avant par la structure segmentée des phrases. Le texte contient beaucoup

⁹ Pierre Chappuis, *Distance aveugle* précédé de *L'Invisible Parole*, *op. cit.*, p. 30-31.

¹⁰ *Ibid.*, p. 30-31.

de phrases nominales avec une ellipse du verbe ; elles sont souvent constituées de quelques adjectifs et noms « Bourbeuse, maltraitée ; souveraine. », « Déchirement, cri, visage bafoué, déformé, trituré, ravalé jusqu'à la lie, jusqu'à l'inavouable. », « Visage d'une vérité autre. Méconnaissable. Sans traits. Ressemblant¹¹. » La vigueur d'expression qui en résulte correspond aux traits déformés de cet autoportrait. Avec ce discours mis en fragments, Chappuis tente de saisir effectivement ces traits dans leur désagrégation et de les figer en langage poétique.

Cette syntaxe fragmentée avec un style nominal se conçoit à travers des énonciations rimées. Cette prose recourt à la rime avec cette différence qu'il s'agit de phrases prosaïques et non poétiques, ce qui pourrait être une *prose rimée*. Prenons appui sur le texte même afin d'expliquer dans quelle mesure nous pouvons parler de rimes à propos de ce texte. Dans « Profondeur, puanteur. », « Hagar, hasard », « excrémental, démentiel. », « tassé, affaissé », « dans la couleur, dans la douleur », « inavouable. [...] Méconnaissable », ce sont les mêmes syllabes $\emptyset\mathfrak{B}$ / $\text{a}\mathfrak{r}\mathfrak{d}$ / $\text{em}\tilde{\text{a}}\text{s}\text{i}\mathfrak{e}\ell$ / $\text{s}\mathfrak{e}$ / $\text{ul}\emptyset\mathfrak{B}$ / abl , qui se répètent dans la terminaison des mots. Au préalable, ce qui est marquant dans ces appariements, c'est leur disposition ; l'espace d'une phrase se limite souvent à une rime comme dans les deux premiers exemples, mais dans d'autres, les rimes sont placées entre deux signes de ponctuation. L'espacement inhérent à la rime (dans son sens poétique) est de ce fait remis en cause ; la rime n'est pas placée à la fin d'une phrase mais elle est la phrase même. Ce caractère typographique des phrases témoigne de l'hésitation de Pierre Chappuis entre vers et prose ; son style consiste à démarquer les formules de nature poétique de son texte pour les enfermer entre des signes de ponctuation. La conception fragmentée du texte retrouve son écho dans cette forme poético-prosaïque.

Le deuxième point remarquable de ces rimes ou de ces simples reprises de sonorités concerne le rapport qu'elles essaient d'établir. Il existe plusieurs effets produits par la rime, ils sont fondés sur les rapports d'analogie, d'antithèse et de cause à effet. Le lien que Chappuis élabore à travers ces rimes est apte à indiquer l'assimilation ; ainsi dans « profondeur / puanteur », les deux termes s'assimilent-ils compte tenu de leur puissance. L'un et l'autre mots évoquent, en effet, une sensation intense et violente. De cette façon, Chappuis expose sa lecture du tableau : ce dernier est tellement atroce et sanguinolent qu'il s'en dégage une odeur nauséabonde pénétrant au plus profond de l'esprit.

Il convient d'ouvrir une parenthèse et de préciser que l'écrivain fait appel à l'odorat, un sens qui ne joue aucun rôle dans la perception d'un

¹¹ *Ibid.*, p. 30-31.

tableau toujours appréhendé par la vue. La peinture repose exclusivement sur la vue mais Pierre Chappuis fait également intervenir les autres sens : l'odorat « en sang, puanteur », l'ouïe « nulle oreille, le mutisme hurlé pour venger un échec sans cesse réitéré », le toucher « Bouchoyé sur l'étal du rêve, qui, titubant, tâtonne au fond de soi, en nous – qui, nous ? », et finalement le goût lui-même : « la bouche pleine de paroles écrabouillées ? ». Les sens sont en prise directe avec nos émotions, et nous permettent de saisir le réel. Pierre Chappuis active, par sa description, tous les sens des lecteurs/spectateurs et élargit ainsi leur compréhension de l'œuvre. Il s'agit de tenter une approche descriptive basée sur la stimulation de tous les sens et non sur celle de la vue uniquement.

Après cette remarque sur la stimulation de tous les sens dans la lecture du tableau, revenons aux rimes. Outre le duo « profondeur, puanteur », les autres rimes – « Hagar, hasard », « excrémental, démentiel. », « tassé, affaissé », « dans la couleur, dans la douleur » – se fondent sur un rapport d'analogie. *Hagar* et *hasard* se partagent cette part d'étrangeté, *excrémentiel* et *démentiel* manifestent de l'abjection, tassé et affaissé évoquent la décadence, *couleur* devient la *douleur* même. Le dernier couple « inavouable, méconnaissable » repose sur un lien de cause à effet ; le visage est tellement décomposé qu'il est avili et devient répugnant. Pierre Chappuis souligne avec ce processus de pensée la similitude de forme qui existe entre la matière et le concept dans cet autoportrait. Cette représentation s'impose selon lui, à l'intersection de la substance (objet) et du concept. Ce dernier n'est pas seulement représenté par la substance ; il la dépasse, il la transcende. Comme nous l'avons démontré, Chappuis opère un rapprochement entre la prose et la poésie tout en supprimant leurs frontières afin d'évoquer la première émotion que cet autoportrait de Bacon suscite chez l'observateur. L'écrivain évite les lexiques techniques descriptifs reliés à l'*ekphrasis* au sens classique du terme car ils entravent une meilleure appréhension de l'art de Bacon. Sa prose est hantée par la poésie : des rimes, des figures de style et des sonorités de mots rappellent l'effroi et la souffrance de ces représentations.

Tout compte fait, la cohérence formelle, sémantique et syntaxique du texte accentue la thématique. L'originalité de la réflexion de Chappuis est qu'il n'analyse pas cet autoportrait comme le saisissement du réel mais comme une lumière menant vers une autre vérité ; sa dernière phrase en témoigne : « Vient une lumière future. Masque ? Grimace ? Visage d'une vérité autre. Méconnaissable. Sans traits. Ressemblant¹². » Autrement dit,

¹² Pierre Chappuis, *Distance aveugle* précédé de *L'Invisible Parole*, op. cit., p. 32.

cette peinture est, d'après lui, comme un masque cachant la réalité du visage, comme un rêve, comme « l'étal du rêve. » Cette lecture est distincte de la visée du peintre qui veut que sa peinture soit conforme à la réalité et pas seulement un masque la renfermant en lui-même. P. Chappuis estime que cette peinture se fait dans une approximation de la réalité ; elle tend à se rapprocher de plus en plus de la violence, de la souffrance, de la vie du peintre et de son appréhension du monde mais elle n'en exprime finalement que les contours.

Nous étudions à présent un autre texte de ce recueil ; il s'agit de « Vie et visage » sur *Autoportrait au panicaut* (le titre attribué au tableau par Pierre Chappuis), *Portrait de l'artiste portant un chardon* d'Albrecht Dürer (1471-1528). Cet écrit est à rapprocher de celui que nous avons analysé dans les paragraphes précédents, parce qu'il porte également sur un autoportrait et qu'il fait écho à la réflexion élaborée dans « L'étal du rêve » concernant une représentation évocatrice. Albrecht Dürer peintre, dessinateur et graveur de la Renaissance allemande, a réalisé beaucoup d'autoportraits à travers lesquels on peut suivre l'évolution de sa vie et de son art : « Ces témoignages personnels vont du dessin à la pointe d'argent de Vienne de 1484 jusqu'à sa représentation, dans l'assistance, sur le retable Landauer achevé en 1511 lorsqu'il avait 40 ans¹³. » *Portrait de l'artiste portant un chardon* est une œuvre de Dürer réalisée en 1493. Il a alors vingt-deux ans et il s'y représente tenant un chardon, symbole d'amour et de fidélité d'après certains critiques, mais symbole de la Passion du Christ pour d'autres. Le deuxième symbole semblerait plus exacte puisque l'inscription au-dessus de l'autoportrait le confirme : « *My sach die gat / Als es oben shtat* » qui signifie « Mes affaires suivent le cours qui leur est assigné là-haut. » L'autoportrait est le genre artistique par excellence pour la représentation du « je », et Dürer en est le précurseur :

Albrecht Dürer mérite d'être considéré comme le plus européen des artistes, enraciné dans les traditions germaniques mais au confluent des apports flamands et italiens. L'un et l'autre inaugurent la tradition moderne de l'autoportrait, affirmation d'une quête d'identité et revendication d'une dignité nouvelle de l'individu¹⁴.

¹³ Fedja Anzelewsky, *Dürer Vie et œuvre*, Fribourg, Office du livre, 1980, p. 249.

¹⁴ Christian Loubet, « La représentation de l'image de soi dans la peinture occidentale de Léonard à Rembrandt », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 66 | 2003, mis en ligne le 25 juillet 2005, URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/108>

Dans le texte de Pierre Chappuis, la relation établie entre le récepteur et l'objet est basée sur la fusion et l'intemporalité. L'auteur s'attribue un adjectif révélateur de cette fusion ; il se dit « dévisagé » et considère le tableau comme un « miroir ». Cette fusion prend même la forme d'une assimilation du sujet regardant et de l'objet regardé « l'Autre, et qui m'est propre¹⁵. » L'auteur se nie (« anéanti, nié ») et se dilue dans l'autoportrait de Dürer. D'ailleurs, le verbe « retrouver » fait écho à une intemporalité dans la réception de l'objet ; Chappuis écrit « je retrouve vie et visage », comme s'il reconnaissait une image déjà vue. La temporalité de l'autoportrait, de ce fait, se confond avec celle de l'auteur. Il ne s'agit pas, comme c'est souvent le cas chez l'autre poète suisse romand Philippe Jaccottet, de l'effacement du sujet, mais de sa fusion avec l'objet : l'auteur s'identifie à l'autoportrait de Dürer. L'intemporalité est accentuée par l'absence de distanciation.

De ce premier stade de proximité, l'auteur passe à un deuxième stade où les places du sujet regardant et de l'objet regardé s'inversent. Cet effet de style qui touche la construction du texte, met en avant la figure peinte, comme un spectateur qui suit Pierre Chappuis du regard : « C'est un fuyard qu'il guette, ne quitte pas des yeux (froidement, passionnément), proie qui lui échappe et ne lui échappe pas. » Ainsi, l'acte de regarder, qui est en principe la caractéristique du sujet, est-il attribué à l'objet. Ce qui met en relief, une fois de plus, la confusion entre les deux, et qui ramène l'objet représenté du côté du sujet représentant. Cette relation sémantique sujet/objet aboutit à une confusion entre eux dans un premier temps, puis à l'élimination de la distinction dans un deuxième temps. Le sujet représentant ne s'efface pas totalement et intervient en tant que tel dans d'autres passages du texte.

L'auteur tente de deviner ce que la figure peinte – l'autoportrait de Dürer – regarde : « c'est l'insondable qu'il scrute, en lui (étranger), hors de lui, (étranger à lui-même)¹⁶... ». La figure est, dans le cas présent, considérée comme un sujet qui regarde attentivement et cherche à déceler ce qui est impénétrable et caché, tant intérieurement qu'extérieurement. Ce que scrute ce visage scrute est placé au-dessus de lui : l'objet regardé n'est autre que Chappuis, qui au départ n'était que sujet. Cet écrit à propos de l'art dit plus sur son auteur que sur son thème. Le regard, est révélateur de l'intériorité, et ce qu'il cherche à discerner sont au cœur de cette description poétique. Cette mise en perspective s'affirme avec des figures de style telles que la métaphore, la personnification, l'antithèse, les symboles et le recours au mythe.

¹⁵ Pierre Chappuis, *Distance aveugle* précédé de *L'Invisible Parole*, op. cit., p. 26-27.

¹⁶ *Ibid.*, p. 26-27.

« La nuit de son regard parle » et « Le feu de son regard parle » sont deux figures qui réunissent à la fois métaphore et personnification. Le regard est comparé au feu et à la nuit et il a été présenté sous forme humaine : il parle. Le feu de son regard réside dans son caractère d'insistance, il ne lâche pas son spectateur des yeux ; Pierre Chappuis emploie le verbe « guetter » pour cet acte et considère l'observateur du tableau comme une « proie » pour ce regard. La comparaison avec la nuit et son caractère obscur met l'accent sur ce qui est « insondable » et « insaisissable », à l'intérieur comme à l'extérieur. Le peintre a pourtant donné des indices orientant vers ce qui est mystérieux : le tableau porte une inscription en allemand à côté de la date « *Min sach die, gat als es oben schtat.* » Cette phrase signifie, selon la traduction de Pierre Chappuis : « les choses me viennent, comme il est ordonné là-haut. »

D'après certains critiques d'art comme l'historien de l'art Fedja Anzelewsky qui est surtout connu pour ses monographies sur Dürer, cette phrase fait allusion au fatalisme auquel le peintre est confronté : son père arrange son mariage et il obéit. Suivant d'autres critiques, vu l'aspect représentatif de la composition, l'autoportrait de Dürer faisant penser à la figure de Jésus et le chardon faisant référence à la Passion du Christ, l'inscription évoquerait la prédestination du Christ. Pierre Chappuis ne retient aucune de ces deux lectures et procède différemment dans sa réception de l'œuvre. Il a recours plutôt à la mythologie grecque en mentionnant la déesse Némésis qui représente la justice divine et qui réprouve tout excès et toute démesure. Pour Chappuis, le « Là-haut » de l'inscription du tableau n'évoquerait ni Dieu, ni le père de l'artiste, mais la domination de la déesse Némésis : « quelle domination rêvée (Némésis), nécessaire, impossible ? ».

Le motif pour lequel Pierre Chappuis met en avant cette figure mythologique repose sur la symbolisation particulière du chardon que l'on aperçoit entre les mains de Dürer. Le chardon représente pour lui, à la fois l'orgueil et l'humilité « orgueilleux (le chardon) », « humble (le chardon) » ; ce qui est d'ailleurs en concordance avec l'aspect matériel de ce végétal. C'est une plante dont l'allure contradictoire : ses épines découragent le toucher et sa fleur centrale dégage un doux parfum. En conséquence, elle symbolise par ses épines l'outrecuidance, et par sa fleur bleue et son parfum, la modestie. Comme l'orgueil – estime exagérée, amour excessif de soi – est une des caractéristiques relevant de la démesure, la mention de Némésis prend sens dans la mesure où elle châtie toute *hybris*.

L'auteur discerne par la suite une sorte de narcissisme dans l'acte de se peindre et d'être si préoccupé de sa propre image (Dürer peint son premier autoportrait à l'âge de treize ans). La présence de Némésis fait

implicitement référence à l'histoire de Narcisse qui voit son propre reflet et en tombe amoureux ; il est puni par Némésis exauçant le vœu de la nymphe Écho, l'une des amantes de Narcisse. Pierre Chappuis déchiffre cet orgueil à la fois dans le regard qui épie et dans la composition de l'apparence : « le vêtement ouvert, les cheveux en broussaille ». Il précise également que le peintre n'est pas radicalement assujéti à la transcendance de Némésis (« mené, mais non vraiment [...], dépassé, mais non vraiment... »), et insiste sur le fait qu'il est tiraillé entre la présomption et la modestie. Ce caractère paradoxal est souligné par l'emploi d'antithèses à plusieurs reprises dans le texte : « orgueil » et « humble », « rudesse » et « tendresse », « méfiant » et « confiant », « résolu » et « dépassé ».

Comme nous l'avons constaté, l'interprétation de Pierre Chappuis se démarque, encore une fois, de celle des critiques d'art non seulement par sa forme poétique et stylistique mais aussi par la tournure singulière qu'il attribue au symbole dans cet autoportrait. Écrire sur l'art en dehors des acceptions établies jusque-là constitue le mode rédactionnel de Chappuis. Il établit une nouvelle corrélation entre l'objet et le symbole qui pourrait s'affilier à la définition de l'image poétique d'après Pierre Reverdy : « L'Image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique¹⁷. » Posée par Pierre Chappuis, l'analogie entre le chardon et l'orgueil ou l'humilité s'inscrit dans ce type de rapprochement et diffère de la tradition stipulant que cette plante ferait référence à la Passion du Christ.

En conclusion, dans sa libre lecture de l'œuvre d'art, Pierre Chappuis donne la priorité aux émotions, aux mots, à l'identification et, d'un autre côté, il interroge la construction du sens. Ce questionnement s'effectue dans une approche singulière entremêlant la poésie et la prose et allant au-delà des premières interprétations d'une œuvre d'art. Pierre Chappuis produit un écrit d'accompagnement qui permet de rendre présente l'œuvre d'art, poétiquement, au lieu de l'interpréter, c'est-à-dire de la détailler, de la décrire et surtout de retracer sa genèse et ses particularités artistiques. Pour réaliser cet accompagnement, Chappuis recourt à la tournure poétique et son écriture sur l'art se rapporte à la fois à l'objet et au sujet. Au demeurant, la poésie, dans sa création et dans sa légitimité

¹⁷ Pierre Reverdy, « L'image », *Nord-Sud*, Volume 2, Number 13, March 1918, URL : <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=cl&c1=CL1&sp=bmtnaaw>

artistique, est plus proche de l'œuvre d'art que de toute autre forme d'écriture comme *l'ekphrasis* ou le commentaire critique. De cette façon, Pierre Chappuis établit une nouvelle dialectique régie par une médiation poétique entre l'œuvre d'art et le texte.

**L'ÉCRITURE LYRIQUE
CHAPPUISIENNE**

Antonio Rodriguez

Pierre Chappuis :
d'un lyrisme critique en Suisse romande

Par-delà les poésies francophones

Pour Pierre Chappuis, comme pour beaucoup de poètes en Suisse, l'appellation de « poète romand » n'est pas forcément des plus heureuses, car elle risquerait de restreindre son esthétique à un espace cloisonné au sein des littératures « francophones ». Ce poète ne repoussait pas un ancrage dans cette partie de la Suisse. Mais l'ancrage ne signifie pas pour autant un déterminisme esthétique. Son lieu de naissance, sa vie à Neuchâtel, ses premières publications dans des maisons helvétiques jusqu'à la fin des années 1980, sa forte reconnaissance dans son pays de résidence à la fin de sa vie (prix Schiller 1997, Grand Prix Ramuz 2005), ne laissent pourtant aucun doute ; Pierre Chappuis a bien participé à la vie littéraire de ce territoire. Son œuvre ne s'appuie jamais sur des traits distinctifs associés à la Suisse romande, ou à une esthétique qui déploierait un particularisme, par la langue ou l'imaginaire. Contrairement à Charles Ferdinand Ramuz ou à Maurice Chappaz, il ne tenait pas à développer une œuvre associée à une prétendue « identité romande ». De ce point de vue, Pierre Chappuis apparaît comme un « poète » résidant en Suisse francophone, dont les œuvres se trouvent dépouillées d'un rattachement esthétique particularisant.

Participe-t-il alors vraiment à une « histoire de la littérature en Suisse romande » comme nous pouvons le lire dans le volume dirigé par Roger Francillon (2^e édition, Zoé, 2015) ? Forcément, comme tout auteur vivant au sein de ce territoire ; mais pas du tout, si nous considérons une esthétique singulière. Pierre Chappuis ne défend aucune filiation romande au sein de réseaux qui voudraient revendiquer une autonomie esthétique de cette aire par une singularité commune. Loin de lui l'esprit des éditions de poésie dirigées par Bertil Galland, si importantes des années 1960 à 1980. La presse sera ainsi un peu indifférente aux premières étapes de son œuvre jusqu'en 1990, lors de son passage chez José Corti. Car aux horizons d'une « périphérie autonome », Pierre Chappuis préfère résolument des revues proches de la Fondation Maeght, comme *L'Éphémère*, ou des éditions de poésie française, qui accueillaien des poètes comme André du Bouchet, son principal modèle, Yves Bonnefoy ou encore Philippe Jaccottet, même s'il ne refusait jamais de participer à des anthologies ou à des projets en Suisse, ainsi qu'aux numéros de la

Revue de Belles-Lettres à Genève. En somme, la reconnaissance en France et en Suisse lui convenait parfaitement, et il n'y avait pas d'affirmation ou de contestation particulières à ce sujet.

Sa naissance à Tavannes en 1930, dans le Jura bernois, aurait pu le conduire à adopter la « cause jurassienne », avec une poésie plus engagée sur cette question à l'instar d'Alexandre Voisard. Néanmoins, Pierre Chappuis s'est gardé de tout engagement politique visible dans son œuvre, y compris sur la question d'un canton indépendant. Son sourire à ces questions semblait d'ailleurs des plus clairs : il avait choisi une orientation radicale centrée sur une esthétique de l'élémentaire, sur le paysage devenu radicalement symbolique, en se délestant de mener autre chose que des « poèmes » aux fonctions esthétiques premières. Tout le reste lui semblait assez futile, sujet à un peu d'ironie sur les pouvoirs inféodés de la poésie. Cette distanciation ne signifie pas pour autant la perte de toute référence identifiable à sa vie, mais plutôt une manière d'écrire « au plus loin de soi », tout du moins, à ce qui se donne comme étant soi *immédiatement*. Car Pierre Chappuis s'est inscrit dans un « lyrisme critique » assez caractéristique des années 1990 et 2000, mais qui a pris sa dynamique dès 1974 avec *Distance aveugle*. Ceux qui le fréquentaient peuvent ainsi reconnaître un deuil, un moment de vie, qu'il évoquait avec pudeur. Il se gardait surtout de toute explication directe entre le vécu et la dynamique du poème. La biographie lui semblait provoquer des lectures erronées et sans intérêt de son œuvre. Le premier trait à retenir serait donc que Pierre Chappuis ne s'appuyait jamais sur un particularisme, ni sur une marge quelconque de la Suisse francophone.

Les réseaux en France et en Suisse

Son œuvre poétique met l'accent sur des paysages faits de glaciers, de prairies, de torrents, de vallées, de lacs, mais sans appliquer une distinction par rapport à d'autres œuvres en français, celle d'André du Bouchet par exemple ; qu'elles soient de l'Hexagone ou de Belgique. Sa rencontre avec Bertrand Fillaudeau aux éditions José Corti devient un moment déterminant. Cette maison a accueilli en parallèle le Suisse Pierre Chappuis et le Belge Christian Hubin, davantage marqué par une écriture minimaliste. Les éditions Corti ne s'appuient nullement sur une valorisation des poésies francophones, mais la démarche esthétique de Chappuis est entrée en véritable résonance avec les vues de l'éditeur. Ainsi, par-delà sa participation aux éditions La Dogana à Genève ou à Empreintes dans le Canton de Vaud, les éditions Corti ont donné une

visibilité plus internationale à sa démarche, en suscitant un intérêt croissant en France et dans d'autres pays francophones. Cela n'a pas empêché récemment Isabelle Garron et Yves Di Manno (Flammarion, 2018) d'écarter l'œuvre de Pierre Chappuis du « nouveau monde » qu'ils déployaient sous d'autres horizons esthétiques, les leurs ; certainement parce que cette œuvre provenait d'un Suisse (comme ils l'expliquent d'ailleurs dans leur préface : seule la Belgique, de toutes les aires francophones, trouvait grâce dans ce nouveau monde). Il faut dire que Pierre Chappuis, tout comme la plupart des poètes de Suisse francophone, se garde ouvertement de participer aux avant-gardes. Il adopte une perspective plus proche de « l'inactuel ».

Ses principaux réseaux se trouvaient concentrés sur des auteurs et des critiques proches d'André du Bouchet ; en France avant tout. Le volume monographique sur ce poète publié chez Seghers en 1979 a sans doute ouvert une connaissance sur son travail. Le poète et professeur Michel Collot a ainsi été un des premiers à commenter l'œuvre de Pierre Chappuis sous le signe du paysage, dans plusieurs de ses essais académiques. Il a également rédigé le chapitre dans l'*Histoire de la littérature en Suisse romande*. Par le biais de Michel Collot, ce poète a aussi contribué à la revue *L'Étrangère*, dirigée par Pierre-Yves Soucy. Il a également été associé aux numéros de revues coordonnés par Antoine Émaz, *N4728* ou *Triages* chez Tarabuste. Il n'est certainement pas anodin que je sois moi-même en train de le commenter ici, tant l'œuvre d'André du Bouchet a été un choc dans mon parcours, et les rencontres avec Michel Collot et Antoine Émaz déterminantes. Mais Pierre Chappuis n'est pas uniquement associé au « lyrisme critique » en France, qui convoque plusieurs auteurs marqués par Pierre Reverdy (Pierre Chappuis avait d'ailleurs réalisé son mémoire de licence sur cet auteur à la Faculté des Lettres de l'Université de Genève sous la direction de Marcel Raymond) et par André du Bouchet. En Suisse, sa collaboration étroite avec Pierre-Alain Tâche, poète et directeur de la *Revue de Belles-Lettres*, mais aussi proche de la revue *Conférence*, a été déterminante. Pierre-Alain Tâche a dirigé plusieurs commissions, comités, et l'association des Amis de Gustave Roud. Pierre Chappuis a en outre entretenu des liens étroits avec Pierre Voélin, poète et enseignant à Fribourg, tout comme avec Sylviane Dupuis, poète, dramaturge et critique, notamment à l'Université de Genève. Plus qu'à une filiation avec Gustave Roud, Pierre Chappuis est lié à un milieu suisse romand proche de Philippe Jaccottet.

Le goût du livre

L'imprimé et le pouvoir du livre sont au cœur de la poésie de Pierre Chappuis. Son œuvre s'inscrit bien sous le signe de ce support, mais les lectures à haute voix, auxquelles il s'est prêté, et plus encore les performances, restent éloignées de sa démarche. Les livres sont en grande partie poétiques, mais plusieurs d'entre eux sont critiques également. Chappuis s'est inscrit dans une tradition où le poète traite des autres écrivains par comptes rendus dans la *N.R.F.*, *La Gazette de Lausanne* ou *La Quinzaine littéraire*, mais sans participer à des comités de rédaction ou des organisations littéraires. Plusieurs poètes suisses ont développé de telles démarches parallèles avant lui : Ramuz, Roud, Jaccottet. Une telle activité critique s'est instaurée dès ses débuts, lorsqu'il a publié chez Seghers dans la collection « Poètes d'aujourd'hui ». Le premier volume de 1973 est consacré à Michel Leiris, alors que le second l'est à André du Bouchet, repris chez Corti en 2003. Plusieurs des livres parus notamment dans la collection « En lisant en écrivant » chez Corti poursuivent un art poétique tissé par des réflexions critiques : *La Preuve par le vide*, 1992, *Le Biais des mots*, 1998, *Tracés d'incertitude*, 2003, *La Rumeur de toutes choses*, 2007, *Battre le briquet*, 2018. Ce versant de l'œuvre relie ainsi ses activités de création à celle de son métier, enseignant de lycée, notamment en français, à Neuchâtel.

Les livres d'artistes ont également été abondants, tant Pierre Chappuis a commencé ce dialogue tôt avec Raoul Ubac pour *Pommier impudique* (1970). Mais il y a d'autres artistes importants comme Gisèle Celan-Lestrange, André Siron et Jean-Édouard Augsburger. Le poète fait ainsi partie de la tradition du livre imprimé en Suisse, en concentrant son action en poésie sur la publication de recueils lyriques et critiques.

L'élémentaire dans un formalisme lyrique

Le paysage omniprésent dans son œuvre participe à un large mouvement qui traverse la poésie en Suisse romande au XX^e siècle. Si, comme la plupart des poètes d'après-guerre, Pierre Chappuis traite du paysage sous forme élémentaire, il a pour spécificité de le considérer originellement dans l'entre-deux, dans l'intervalle, par le mouvement permanent de la « foulée ». Plusieurs de ses titres révèlent ce rapport dynamique au vide, qui ne correspond pas à une vision plus directement spirituelle de l'harmonie dans le paysage. Chez Gustave Roud, mais depuis Ramuz déjà, les paysages semblent en accord avec celui qui les

observe. Ils livrent des parts spirituelles perdues par les civilisations modernes. En cela, ils pourraient conserver une teneur romantique. Mais, chez Pierre Chappuis, un heurt surgit d'emblée, et oblige à chercher des rythmes pour avancer dans la discontinuité. Dans ce paysage se trouvent peu de personnages, mais des roches, des sources, des forêts, des prairies. Se déploie néanmoins, de manière éloignée, une série d'expériences intimes et profondes, qui sont suggérées, évoquées, bien plus que décrites.

Dans l'espace poétique en Suisse romande, Pierre Chappuis a porté beaucoup d'attention à l'exigence formelle. Ses poèmes en prose, particulièrement travaillés dans leur syntaxe, leur ponctuation et leur rythme, semblent offrir un contrepoint aux déploiements du vers libre, sans ponctuation, assez court, qui a dominé la poésie romande des années 1980 à 2010. Mais Pierre Chappuis ne renonce pas au vers libre. Comme il l'indique dans la correspondance publiée avec Sylviane Dupuis dans *La Sape* en 1999, il a pour attente une grande unité thématique du vers, comme s'il n'était pas uniquement un marqueur visible de syntaxe. J'ai à mes côtés ses *Douze Exercices de rythme* (1980), des variations sur l'alexandrin, un présent qu'il m'avait offert pour la naissance de mon fils appelé Alexandre. Le travail sur l'accent et la ponctuation montrent une préoccupation formelle plutôt rare en Suisse, du moins sur des mètres et des formes fixes. Ainsi, la haute attente formelle de Pierre Chappuis détonne dans un tel espace poétique, souvent plus enclin à chercher une poésie par des effets métaphoriques ou sémantiques. Plusieurs textes de Chappuis semblent moins portés par ce qu'ils ont à dire que par leur traction rythmique. De la même manière, le travail de tâtonnement dans l'épaisseur de la matière, par l'énumération, mais aussi par les incises, souligne combien la volonté de précision amène une marge, des approximations, qui deviennent le propre de la poésie face à la pensée conceptuelle.

Sur un « exercice de rythme » (conclusion)

Pour conclure mon propos, j'aimerais m'arrêter sur un alexandrin des *Douze exercices de rythme*, pour faire remarquer l'originalité de cette démarche autrement qu'en la situant par rapport à d'autres œuvres en Suisse. Nous savons combien Pierre Chappuis était fasciné par le poème de Guillaume Apollinaire intitulé « Chantre », constitué d'un alexandrin. Voici ce qu'il propose en sixième position de son recueil :

Jour : basilique, hangar vide aux murs de brume

L'attaque dès la première syllabe crée la surprise, et se fait sans l'article défini ou un déterminant. L'absence d'article donne d'emblée une portée essentielle, intemporelle au « jour » qui va être décrit après le deux-points. Il reste onze syllabes. La structure de l'alexandrin est pour le moins curieuse, avec une telle attaque, mais ressemble bien à un trimètre (4/4/4) : « **Jour** : basilique, hangar **vide** aux murs de **brume** ». Si le jour pouvait ainsi laisser voir une basilique, ou être lui-même une sorte de lieu pour le culte dans le paysage, celle-ci se transforme instantanément en « hangar vide ». Loin du monument de pierre, le jour est bâti par la brume, qui empêche l'accès direct au sacré. La paronomase de « murs » avec « brumes » souligne les difficultés d'accéder à ce vide par des obstacles constants. Pourtant, nul nihilisme n'est prôné, car le jour porte encore les traces de la basilique à ciel ouvert, sans pour autant l'asseoir dans une stabilité. Ainsi, je définirai sa démarche en retour comme un monument dont la grandeur se donnerait tel un « hangar vide aux murs de brume ». Les liens étroits avec le mouvement du « lyrisme critique » en France me semblent les plus féconds pour comprendre la situation de cette œuvre. Nul étonnement à la voir arpentée désormais par deux jeunes chercheurs, notamment Lydie Cavelier, à la thèse d'exception, ou Vajiheh Zarei, qui a détaillé les liens et les différences face à Philippe Jaccottet.

Lydie Cavelier
Pierre Chappuis et John Taylor,
d'un *Cahier* à l'autre

A Notebook of Clouds by Pierre Chappuis /
A Notebook of Ridges by John Taylor,
Les Brouzils : Odd Volumes of The Fortnightly Review, 2019

La première publication du recueil de Pierre Chappuis, *Un Cahier de nuages*, date de 1988, elle comprend cinq eaux-fortes d'André Siron, l'ami du poète romand. La seconde publication intervient peu de temps après, en 1989, aux éditions Le Feu de nuit : amputé de ses eaux-fortes, l'ouvrage accède néanmoins à un public moins confidentiel. Les spécificités de ce *Cahier* sont à la fois tonales et formelles et telles sont précisément les raisons qui ont mené John Taylor à le traduire, puis à lui répondre par le biais d'*Un Cahier de crêtes*, *A Notebook of Ridges*, paru aux éditions The Fortnightly Review en 2019. Dans l'hommage rendu à Pierre Chappuis¹, John Taylor explique combien la liberté du *Cahier de nuages* fut pour lui fondatrice, libératrice. Le traducteur² était également revenu sur la naissance du projet dans un entretien accordé à Laura Marris³ : la moindre reconnaissance apportée au *Cahier de nuages* l'avait d'abord convaincu de faire paraître une traduction de l'intégralité du livre et c'est au cours de ce travail que s'est progressivement affermi le besoin de répliquer. La notion de crête, de « *ridge* » tient à une double nécessité. D'une part elle est apparentée aux nuages (« *because a cloud sometimes looks like a ridge*⁴ ») et d'autre part, elle entre en résonance avec de nombreux poèmes de Pierre Chappuis, Philippe Jaccottet, Pierre-Albert

¹ John Taylor, « Pierre Chappuis. 6 January 1930- 22 December 2020. In Memoriam. », in *The Fortnightly Review*, 1^{er} janvier 2021, <<https://fortnightlyreview.co.uk/2021/01/pierre-chappuis-6-january/>>.

² Outre le *Cahier de nuages*, John Taylor a fait paraître une anthologie de poèmes de Pierre Chappuis sous le titre *Like Bits of Wind: Selected Poetry and Prose 1974-2014*, Seagull Books, 2016. L'auteur a également traduit de nombreux poètes de langue française : Pierre-Albert Jourdan, Jacques Dupin, Louis Calaferte, Catherine Colomb, Philippe Jaccottet, Pierre Voélin, Georges Perros, José-Flore Tappy. Une anthologie de la poésie suisse moderne et contemporaine lui est due également : *Modern and Contemporary Swiss Poetry: An Anthology*, edited by Luzius Keller, translated by John Taylor, Donal McLaughlin, and others, London / Dublin / Victoria, Texas: Dalkey Archive Press, 2012.

³ John Taylor, Laura Marris, « "Edge to Edge," a piece on the notebooks of Pierre Chappuis and John Taylor » pour *Reading in Translation*, 29 octobre 2019 : <<https://readingintranslation.com/2019/10/29/edge-to-edge-laura-marris-interviews-john-taylor-and-pierre-chappuis/>>

⁴ Pierre Chappuis, *A Notebook of Clouds* / John Taylor, *A Notebook of Ridges*. Les Brouzils : The Fortnightly review, Odd Volumes, 2019. Citation en épigraphe du *Cahier de crêtes* de John Taylor, p. 81.

Jourdan, Pétrarque, Hölderlin, Bashô, Yves Bonnefoy, Keats, Thoreau pour ne citer que certaines références.

Le diptyque, *A Notebook of Clouds / A Notebook of Ridges* est fondé sur un principe de symétrie plaçant en vis-à-vis les deux œuvres et leurs deux cahiers préliminaires, « *The Preliminary Notebook* de Pierre Chappuis, 1979-1984 » et « *The Word and the Stream* », que John Taylor a écrit au cours d'un séjour dans la vallée alpine de la Clarée. Pour éclairer la mise en regard des œuvres, nous étudierons les pratiques d'écriture du cahier, puis nous comparerons les modalités des poétiques du ricochet avant de commenter les divergences poétiques entre les deux démarches.

De l'un à l'autre, l'écriture d'un cahier

La proximité formelle entre le *Cahier de nuages* et le *Cahier de crêtes*, *A Notebook of Ridges*, est patente, les deux textes étant fragmentés par de larges ponctèmes blancs. L'exploration des nuages, comme celle de la crête suscitent une cohérence forte permettant aux deux livres de se déplier librement selon des dynamiques d'associations de mots et d'idées, au gré de multiples retentissements affectifs et émotionnels. À cet égard, John Taylor se distingue du poète romand en évoquant des souvenirs personnels remontant notamment à l'enfance. Plus fondamentalement, interroger la crête comme une notion clef induit une tonalité plutôt lyrique et sérieuse tandis que Pierre Chappuis exprime d'emblée le désir espiègle de prendre « à la lettre » – c'est-à-dire à rebours – le cliché du poète-tête en l'air :

Non sans tricherie – si à la lettre veut aussi dire dans la réalité (mensonge, ambiguïté même de la poésie) – littéralement, le temps d'un livre, être dans les nuages⁵.

C'est ainsi que, dans le *Cahier de nuages*, la sympathie à l'égard de l'ermite uniquement attaché à la contemplation des saisons est contrariée par d'autres réalités bien plus troublantes, celles des « jambes et bras nus d'une lavandière⁶ ». Ces distinctions générales étant posées, précisons les enjeux de la fragmentation textuelle dans les *Cahiers*.

⁵ Pierre Chappuis, *Un cahier de nuages*, Fribourg, Le feu de nuit, 1989, p. 13.

⁶ *Ibid.*, p. 14.

Fragmentations textuelles

Le *Cahier de nuages* est encadré par deux poèmes en vers libres non titrés et inscrits en italique. Entre ces textes, le cahier se développerait d'une seule traite s'il n'était entrecoupé par un ensemble de sept poèmes en vers libres ou en versets. Le cahier se compose « d'îlots⁷ » (Pierre Chappuis) espacés par des blancs typographiques de largeurs variables. De surcroît, ces îlots s'apparentent ou se différencient au gré de contenus sémantiques plus ou moins hétérogènes, en fonction de formes changeantes (poèmes en vers, en prose ou morceaux de prose) ou encore de distinctions typographiques multiples. La taille de police, le choix du caractère et le positionnement par rapport à la marge peuvent varier d'une page à l'autre, voire d'un énoncé à l'autre. Ainsi, la fragmentation du cahier donne à voir des mouvements comparables à ceux des nuages se déployant de mille façons diverses dans le ciel. Prenons pour exemple la page suivante⁸ :

(Mais est-ce ici manquer son but que de *faire chou blanc* ?)

À l'envers, l'été, dans le bleu,
une plaine fragmentée à l'infini,

à son gré suivre des chemins qui s'interrompent pour, un peu plus
loin, reprendre bordant haies, champs ou terres vaines.

Barre de nuages

barre d'appui
barre au front
barre fixe

Nuageux à couvert. Mercredi et jeudi : même type de temps.

L'extrait est représentatif de cette matière textuelle qui se transforme. Ainsi, en haut de page, la notation est métatextuelle. À l'instar d'un aparté, elle prend à témoin le lecteur. L'humour du poète repose sur une métaphore culinaire comme il en existe tant d'autres dans le livre. Puis, un large blanc démarque un court poème hétéroclite, composé d'une

⁷ *Ibid.*, p. 42.

⁸ *Ibid.*, p. 17. Nous reproduisons au mieux la disposition des énoncés sur la page.

strophe de vers libres et d'un paragraphe en prose, le changement venant répondre à l'allure labile des nuages et de la plaine, se fragmentant pour reprendre « un peu plus loin ». La claudication entre vers et prose⁹ se rejoue ensuite : en dessous, la disposition verticale de brefs syntagmes nominaux correspond aux allures des poèmes en vers brefs chers à Pierre Chappuis, si ce n'est que la platitude du propos contraste avec l'îlot précédent. En bas de page, les notations météorologiques relèveraient davantage du journal de bord. Pour l'auteur, ces « matière[s] » textuelles sont comme « charriée[s] » par un flux, par une sorte de conduction musicale qui fonde leur cohérence¹⁰, et qui œuvre notamment par le biais de réseaux isotopiques croisés autour des éléments paysagers, des métaphores culinaires ou architecturales, ou encore de références littéraires ou picturales. Ces échos se prolongent à distance ou se heurtent, tant sur le plan sémantique qu'en matière de registre de langue.

Avec *A Notebook of Ridges*, John Taylor pose un principe comparable, et ce en dépit de choix poétiques par ailleurs distincts. La ligne de crête figure ce qui, d'inflexions en inflexions, de coupures en coupures, mène d'une notation à l'autre. Littéralement, l'auteur compose avec la crête (« *Reckon with the ridge*¹¹ », écrit-il) qui implique une dynamique existentielle spécifiquement nourrie du surgissement de versants multiples :

Still another divagation or, rather, thought experiment:

The ridge of a thought.

... of an intuition.

... of a feeling.

⁹ *Ibid.*, p. 43 : « Claudiquant (le sol se dérobe) entre vers et prose, rebelle au raidissement de toute forme (peut être illusoirement : “Si c'est informe, il donne de l'informe”), sautant d'un pied sur l'autre, [...] ne plus savoir à quel saint me vouer. ».

¹⁰ *Ibid.*, p. 42 : « S'il se pouvait, toute ligne mélodique noyée dans le brassage et rebrassage d'une matière charriée, broyée, remuée (par moments merveilleusement apaisée), fractionnée en îlots, en strophes, trouver s'il se pouvait l'équivalent de la prose (pour ainsi dire) en fusion – en éruptive et liée – de Bela Bartók d'où tend parfois à se dégager, timide, incertain, à peine sorti de sa gangue, un chant inouï, cristallisé au moment de naître. »

¹¹ John Taylor, *A Notebook of Ridges*, Les Brouzils, Odd Volumes of The Fortnighly Review, 2019, p. 91 : « Composer avec la crête ». Pour compléter cette proposition de traduction, l'auteur explique avoir voulu « utilis[er] la crête pour penser, pour estimer », comme si la crête était une « borne constante, un étalon de mesure ». Il s'exhorte à prendre en compte la crête, « Tu dois prendre en compte la crête quand tu penses, quand tu vis » aussi bien qu'à « s'y confronter ».

... of a sensation.

(*And son on*¹²).

Les points de suspension figurent une trace, un fil sous-jacent dont les changements de perspective sont loin d'être insignifiants (« *Insignificant veerings* », note par ailleurs John Taylor) : l'influx poétique ricoche incessamment entre réflexions, intuitions, impressions et sensations. Contrairement à Pierre Chappuis, John Taylor ne vise pas le heurt des propos, des tonalités et des choix typographiques. Néanmoins, il arrive que l'antithèse et le mimétisme graphique soient sollicités pour donner à voir l'attraction exercée par la crête : un fascinant battement ainsi verbalisé : « *I am / ridge \ I am not. / I am not / ridge \ I am not*¹³. » Quel que soit le versant auquel s'attache le sujet, la crête est à la fois accessible et inaccessible, part de soi et part de l'autre. Par ailleurs, si John Taylor ne ménage pas d'oscillation entre vers et prose, les énoncés poétiques vont de la plus extrême brièveté au bloc-paragraphe ; ils relèvent de l'injonction (« *Look and imagine / when you near the ridge. / Look. / Look. // Dare*¹⁴ »), de la remémoration et de sa mise en question (« *You weren't always aware of them [ridges]. // Or you ignored them*¹⁵ »), de l'observation ponctuelle ouvrant sur le vertige des choses et des mots (« *Seize the day. Seize the ridge*¹⁶ ») aussi bien que de la confiance (« *A recurrent dream leaves you halfway along the ridge when you awake* ») ou de l'esquisse introspective et méta-poétique (« *All these metaphors you need to undo*¹⁷... »). Quant à l'aphorisme, il se développe sur une ligne de crête entre sensation et pensée philosophique : « *The ridge is not only in reality / the ridge is reality. // Reality is a ridge*¹⁸ ». D'un lieu à l'autre, du passé au présent énonciatif, de l'instant à l'étendue d'une vie, les crêtes réelles, souvenues, connues, inconnues ou bien métaphoriques finissent par s'enchevêtrer dans l'esprit du lecteur. Comme dans le *Cahier* chappuisien, les échos fonctionnent comme des points de suture entre les énoncés disséminés :

¹² *Ibid.*, p. 98.

¹³ *Ibid.*, p. 99.

¹⁴ *Ibid.*, p. 98.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 118 : « Saisir le jour. Saisir la crête. ». L'expression « *Seize the day* » est une traduction bien connue en anglais de l'expression latine de Horace : « *carpe diem* ».

¹⁷ *Ibid.*, p. 106 : « Toutes ces métaphores qu'il te faut défaire... ».

¹⁸ *Ibid.*, p. 100.

*The pauses or blank spaces between fragments, maxims, or notes whose words form, to recall Yves Bonnefoy's phrase, "the ridgeline of silence"...*¹⁹

Aux isotopies de la nature et du théâtre qui apparentent les deux livres, John Taylor adjoint des évocations religieuses, des noms de cols et des toponymes renvoyant à l'Iowa²⁰, à la Clarée ou encore à la Crête du Diable.

En somme, alors que le *Cahier de nuages* est marqué par les heurts, le coq-à-l'âne, le *Cahier de crêtes* met en jeu un principe plus souple, celui de la « divagation ». Les six « Divagations » se désagrègent bien moins qu'elles ne forment des nœuds articulatoires ou des points d'appel pour le pas suivant. Le poète relance ainsi le libre déploiement de sa pensée, toujours pareillement déliée, mais non pas disloquée. Malgré des notations plurielles et parfois paradoxales, la démarche est une. La cohésion de l'ensemble n'est jamais menacée : les divagations ne sont pas des digressions, chacune explorant de nouveau l'idée de ligne de crête.

La pratique citationnelle dans les Cahiers

La poétique des cahiers se caractérise par un vagabondage entre les mots et les œuvres des poètes, des auteurs, mais aussi des peintres et des compositeurs pour le poète romand. Les mots, les affects des autres créateurs font écho aux préoccupations labiles du locuteur, soit par un processus de confusion, de surimpression partielle, soit par distorsion, par heurt. Chaque citation représente un foyer intersubjectif, créateur d'émotions renouvelées au contact de la réalité qui entoure l'un et l'autre poètes, la « confusion des sens et des mots, refermant tout écart » (Pierre Chappuis). La pratique citationnelle revêt également une fonction poétique : pour John Taylor, le travail sous-jacent à l'œuvre²¹ a notamment consisté à rechercher comment l'idée de crête avait pu

¹⁹ *Ibid.*, p. 114. La citation provient du livre *Les Sandales de paille* de Pierre-Albert Jourdan (cf. John Taylor, *The Straw Sandals: Selected Prose and Poetry*, Chelsea Editions, 2011) : « L'intervalle, l'espace qui relie les fragments, maxims ou notes où les mots sont, pour reprendre une expression d'Yves Bonnefoy, "comme la ligne de crête d'un silence"... ».

²⁰ L'auteur est né dans l'Iowa, à Des Moines. Le Middle West est une région agricole dépourvue de reliefs montagneux.

²¹ Voir l'entretien accordé par John Taylor à Laura Marris, « "Edge to Edge", a piece on the notebooks of Pierre Chappuis and John Taylor » pour *Reading in Translation*, 29 octobre 2019 : <<https://readingintranslation.com/2019/10/29/edge-to-edge-laura-marris-interviews-john-taylor-and-pierre-chappuis/>>

imprégner l'écriture de ses prédécesseurs. Dans le *Cahier préliminaire* chappuisien, les citations sont peu nombreuses alors même qu'elles sont prédominantes au début du livre ainsi que dans les derniers îlots. Les références intertextuelles ont donc pour fonction d'asseoir la poétique du *Cahier de nuages*, ce dont témoigne le paragraphe liminaire :

Nuages, nuées, nues – « À la nue accablante tue » ; « La tête sur son bras et le bras sur la nue » et mille autres nuances, à proprement parler, pour lesquelles nous manquons de mots, toujours renouvelés, ô mémoire ! et ressemblantes. Brumes et brouillards ; volutes, replis, vergers vagabonds ou ballots souvent plus gris que blancs et – nuages, voyages – promenés cahin-caha sur les routes. « J'aime les nuages...les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages²²... »

Contrairement à ce que l'on observe dans d'autres passages, les noms des auteurs cités (Mallarmé, La Fontaine puis Baudelaire) ne sont pas mentionnés. Le choix de l'italique suggérerait que Pierre Chappuis emprunte non pas à l'esprit mais à la lettre de ses prédécesseurs, selon le processus aléatoire et irrépensible des résurgences et des associations phonétiques. La saveur est double : la variété sensible des nuages se nourrit de la variété des mots et *vice versa*. L'angoisse baudelairienne de la dissémination dans les nuages est singulièrement contredite par l'isotopie de la dégustation.

Dans *A Notebook of Ridges*, les citations sont multiples mais deux configurations sont à distinguer. Les références intertextuelles sont le plus souvent puisées chez les poètes et concernent quasi exclusivement l'idée de crête. Autrement, elles sont issues de guides de randonnées, elles évoquent les lieux ou invitent à prendre des précautions. Toutefois, cette distinction ne recouvre pas nécessairement des enjeux différents : toute voix ouvre sur une voie heuristique, toute approche questionne « *the possible, the probable, or the impossible* » d'une crête, en termes physiques, sensibles ou spirituels. Par exemple, quand le guide met en garde le promeneur contre les risques encourus – « *Crossing this ridge, whose sheets of schist are vertical, calls for some precaution* », le poète sollicite avec humour une matière verbale paronymique (« *sheets* » et « *schist* », « *vertical* » et « *calls* »), métaphorique et polysémique : les feuillets, « *sheets* » sont géologiques mais ils renvoient aussi aux feuillets de papier, voire aux draps²³. Les notations concrètes font résonner

²² *Un cahier de nuages, Ibid.*, p. 13.

²³ John Taylor, *A Notebook of Ridges, Ibid.*, p. 85 : « Franchir cette crête, dont les couches de schiste sont verticales, requiert des précautions. » John Taylor dit avoir été intéressé par la dimension « pince sans rire », « ironique » de la résonance sémantique

quelque chose comme un élan poétique, et spirituel. D'ailleurs, l'oscillation entre concrétude et spiritualité se prolonge sur la page suivante lorsque John Taylor cite Hölderlin – « *Yet where there's danger, also grows what can save* ». Il s'agit bien ainsi d'appeler à suivre une ligne de crête dont les versants sont liés, imposant des épreuves physiques, affectives ou morales. Cette voie de faîte rencontre ensuite la voix de Pierre-Albert Jourdan : « De fins sentiers rappellent que les liens ne cessent d'exister d'un versant à l'autre ; que les appels sont possibles par-delà cette tranche aiguë, ce long silex déchiqueté, cette énigme²⁴. » Ces quelques références montrent à elles seules l'ampleur des résonances créées par John Taylor. Leurs effets sont en tous points comparables à ceux suscités par le poète romand. Les références intertextuelles ne sont pas uniquement citationnelles. En effet, le *Cahier* de Pierre Chappuis est cité dans le *Cahier de crêtes*²⁵, le principe le plus fondamental est le démon de l'analogie (« *The demon of analogy* »). Tel est précisément le sens de la dédicace initiale : « *for Pierre Chappuis, because a cloud sometimes looks like a ridge*²⁶ ». Ainsi, quand John Taylor note qu'il cherche spontanément des crêtes dans les « vagues » de l'océan Atlantique²⁷, il répond implicitement à un diptyque du recueil *Pleines marges*²⁸, dans lequel le poète romand superpose les crêtes montagneuses à celles des nuages, à celles des mouettes et enfin à celles des vagues.

Une écriture qui se travaille entre répétition et oblitération

Un autre trait définit la poétique des cahiers de Pierre Chappuis et de John Taylor, c'est la représentation d'une écriture en cours, conjuguant oublié, oblitération et conscience d'avoir à dire de nouveau et à nouveau.

Comme l'indique la pénultième page du *Cahier de nuages*, le processus d'écriture se serait étendu sur dix années, entre août 1975 et août 1985, d'où l'idée que le livre se trouve « Rich[e] de tant

induite par la polysémie de « *sheets* ». Le travail opéré est manifeste si l'on considère que la phrase originale mobilisée par le poète était : « La traversée de cette crête de schiste, dont les feuillets sont verticaux, demande quelques précautions. » (Les références de l'ouvrage sont perdues).

²⁴ *Ibid.*, p. 85. Citation que John Taylor reprend des fragments et journaux de Pierre-Albert Jourdan, réunis dans *Les Sandales de paille* et dont il a lui-même traduit des passages (John Taylor, *The Straw Sandals: Selected Prose and Poetry*, Chelsea Editions, 2011).

²⁵ *Le Cahier de nuages* est cité dans *A Notebook of Ridges*, page 103 ; le recueil *Entailles* est quant à lui cité page 93.

²⁶ John Taylor, *A Notebook of Ridges*, *Ibid.*, p. 106 et 81.

²⁷ *Ibid.*, p. 93.

²⁸ Pierre Chappuis, *Pleines marges*, Paris, José Corti, 1997, p. 38-39.

d'absences » aussi bien que de « tant de mondes en gestation²⁹ ». De fait, non seulement les deux derniers paragraphes du cahier intérieur évoquent la renaissance printanière, mais dans le poème suivant cette page de datation, l'auteur entrevoit et appelle un chant « tend[u] au-dessus du vide », un à-venir encore indistinct³⁰. Telle une « crête mouvante », la ligne d'écriture « *se redessine* » incessamment³¹ et le cahier tout entier « entass[e] » à moins qu'il ne « dévers[e] » le flux de ses évocations nébuleuses³². En substance, la poétique du cahier est mise en cause parce qu'elle relève d'une gageure :

Exigerait un enchaînement sans répit de retouches, d'instant en instant d'autres regroupements, d'autres mots, d'autres phrases, caducs en moins de temps qu'il ne faut pour l'écrire³³.

La matière nuageuse impose sa dynamique propre, « la page ne s'écrit. *C'est dans l'air* », sa manière d'être : réitération et oblitération se conjuguent harmonieusement pour qui vise l'« (Éloge de la dissipation³⁴) ».

Tandis que l'idée de la retouche caractérise l'écriture du *Cahier de nuages*, la réitération dynamique prédomine dans le *Cahier de crêtes* de John Taylor. À chaque énonciation correspond un renouveau, une nouvelle étape :

*A beginning, always a new beginning. Then an end, in one way or another; or another beginning*³⁵.

La succession des paradoxes ponctue l'énoncé qui devient un champ de tensions vives entre continuation et recommencement, entre téléologie et renouveau. Quand Pierre Chappuis, recourt souvent aux métaphores chappuisiennes du « regard lavé » ou du « renouveau du regard », John Taylor insiste également sur un exercice poétique, un effort de concentration extrême, l'attention se focalisant de nouveau (« *once again* ») sur la crête à l'exclusion de toute autre chose et, en particulier, de ce qui a été écrit :

²⁹ Pierre Chappuis, *Un Cahier de nuages*, *Ibid.*, p. 41 pour les deux citations de la phrase.

³⁰ *Ibid.*, p. 50-53.

³¹ *Ibid.*, p. 48.

³² *Ibid.*, p. 38.

³³ *Ibid.*, p. 20.

³⁴ *Ibid.*, p. 18 et 19.

³⁵ John Taylor, *A Notebook of Ridges*, *Ibid.*, p. 85.

Gaze once again at the Grande Chalance and think of nothing else.

Forget what you have written here.

Try to forget the ridge.

See it anew³⁶.

Cette acuité du regard ne vise pas seulement l'oubli de l'écriture, elle prétend à l'oubli de la crête elle-même, de ce qu'elle est, de ce qu'elle a semblé être, car c'est à ce prix que le monde peut retrouver la puissance d'un avènement. Là est ce qui distingue les poètes puisque Pierre Chappuis est au moins autant happé par le plaisir de la variation et de la nuance que par l'imaginaire de l'originel. De même, le battement des éléments paysagers entre altération et ressemblance reste irrésolu chez le poète suisse, tandis que John Taylor postule plus volontiers une identité sous-jacente, même si celle-ci reste indéfinissable : « *Maybe the ridges now facing you have always been the same ones, from the very beginning³⁷.* » L'originel colore la dynamique de résurgence des crêtes qui s'imposent à l'esprit autant qu'à la vue, et qui impressionnent l'auteur autant que ses prédécesseurs :

Memories of ridges that others walked along. Their stories.

More of those memories than your own memories.

En réalité, les crêtes diffèrent les unes des autres, elles peuvent même relever d'un rapport existentiel abstrait, néanmoins elles incarnent un commun anthropologique : se projeter, s'insinuer dans les lignes de fuite du monde. C'est la raison pour laquelle les crêtes commutent avec les rivières : « *Three rivers have been ridges for you³⁸.* » *A Notebook of Ridges* interroge donc une attitude, une disposition mentale qui se réitère de manière immémoriale, et dans la discontinuité et dans l'oubli :

Some ridges have been implicit and left unmentioned, even left unthought of for long stretches of your lifetime.

(Such as a few ridges you have refrained from citing here³⁹.)

³⁶ *Ibid.*, p. 116.

³⁷ *Ibid.*, p. 86.

³⁸ *Ibid.*, p. 97.

³⁹ *Ibid.*

Poétiquement, l'écriture vient rendre compte d'un battement entre l'oubli involontaire de certaines perspectives vitales sous-jacentes et l'oblitération volontaire de la référence à certaines crêtes. Ainsi explore-t-elle les deux versants de la ligne de faite du recommencement de l'existence. Avant de spécifier la dimension phénoménologique et ontologique de la démarche de John Taylor, il importe de comparer les phénomènes processuels du ricochet dans le *Cahier de nuages* et dans le *Cahier de crêtes*.

Nuages et crêtes : deux poétiques du ricochet

L'analogie est au cœur de l'écriture par ricochets chez l'un et l'autre auteurs, comme en témoigne la dédicace empruntée par John Taylor à Pierre Chappuis, « *because a cloud sometimes looks like a ridge* ». À cet égard, remarquons que les notes préparatoires, « *The Word and the Stream* », se focalisent sur les voix de la rivière, de la Clarée, ce qui signifie que l'élaboration même du *Cahier* opère à la fois par apparemment et par décalage entre la rivière et la crête⁴⁰. À propos du *Cahier* lui-même, John Taylor explique avoir créé une progression fondée sur des similarités entre des motifs, des images, des pensées et des émotions⁴¹. Indéniablement, les termes de similarité et d'analogie sont à comprendre comme des dynamiques : les affects ricochent et se renforcent en se rapportant tous azimuts à une multitude d'expériences élémentaires, imaginaires et verbales. Pour Pierre Chappuis, ce principe de répercussion recouvre le fonctionnement même du poème, « tout la fois compact et disséminé, rien de plus que ricochets de mots, plutôt de vers liés plus ou moins à distance, ne pouvant point enjamber l'écart non mesurable qui les sépare, n'ayant pas à le faire⁴² ». En somme, la poétique du ricochet est ce qui réunit Pierre Reverdy, Pierre Chappuis, et John Taylor.

⁴⁰ « *The Word and the Stream* » est un texte parallèle au *Cahier de crêtes*. Dans l'imaginaire de John Taylor, l'eau est un élément mystérieux mais fondamentalement bénéfique voire thérapeutique, alors que les crêtes peuvent se révéler menaçantes. Ces deux parties ont été travaillées à partir des notes rassemblées dans un même cahier, celui qui accompagnait l'auteur durant ses randonnées, ses voyages.

⁴¹ John Taylor, Laura Marris, « “Edge to Edge”, a piece on the notebooks of Pierre Chappuis and John Taylor » pour *Reading in Translation*, 29 octobre 2019 : <<https://readingintranslation.com/2019/10/29/edge-to-edge-laura-marris-interviews-john-taylor-and-pierre-chappuis/>>

⁴² Pierre Chappuis, *Le Biais des mots*, Paris, José Corti, p. 95.

Les répercussions de la vision, de la mémoire et de l'imagination

Dans le livre de Pierre Chappuis, les retentissements affectifs sont de natures différentes, selon que l'on considère les îlots textuels du *Cahier* ou bien l'ensemble des poèmes enchâssés au cœur du livre. Dans les îlots, les rapprochements métaphoriques se fondent très fréquemment sur des heurts isotopiques entre l'évanescence nuageuse et la trivialité des mets (« Quenelles, œufs, choux-fleurs, perdus dans une béchamel⁴³. »), sur des tensions entre désincarnation et animalisation (« moutons blottis les uns contre les autres, ou bien rouans, truités, louvets, gris et clairs⁴⁴ ») ou encore sur des rapprochements burlesques, comme dans cet exemple satirique : « Des mitres muées en dépôt de sel mués en d'immenses plantation de coton ». Associer des formes nuageuses à la désobéissance de la femme de Loth et à celle des colonialistes est pour le moins remarquable. Ces effets de résonance peuvent être spectaculaires, proprement « baroques » mais il n'en est pas toujours ainsi. Par exemple, le même peut être rapporté à l'autre, le ciel devenant par renversement une « Mer à l'envers » ; les matières et les formes s'échangent quand les nuages sont « Mamelonnés ; sablonneux » ; ou encore, les sensations nuageuses s'expriment selon des nuances musicales : « Tenus ou brefs, plus ou moins rapprochés, des sons non perçus s'appelleraient à l'intérieur de grandes marges bleues⁴⁵. » Quant au décalage mémoriel, il vient superposer sur le plan céleste la délinéation urbaine d'une « artère azurée (Strasbourg n'a-t-elle pas une *rue de la Nuée bleue*⁴⁶ ?) ». Par ailleurs, ce sont les répercussions visuelles et atmosphériques qui procéderont de rémanences picturales :

Gris et roses, clairs, gonflés comme voiles, ils prennent le large par-dessus plaine et villages hollandais.

Ou, quiétude et calamités équilibrées, l'apaisante architecture trompeuse, de Poussin⁴⁷.

L'accumulation paratactique, l'alternative (« ou »), l'antithèse (entre « quiétude » / « calamités », entre les idées de mobilité et d'immobilité), la portée métaphorique de l'ensemble ainsi que l'allusion aux peintures flamande et française configurent les manifestations les plus sensibles du ricochet. En définitive, le poète romand est emporté par les flux nuageux

⁴³ Pierre Chappuis, *Un Cahier de nuages*, *Ibid.*, p. 20.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 29, 24 puis 25.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 49.

aussi bien que par ceux de l'imagination, ces courants étant tout aussi labiles.

Dans le *Cahier de crêtes*, les ricochets entre vision et imagination ne résultent pas nécessairement d'un emportement dans les flux nébuleux, ils manifestent parfois la volonté du poète d'imposer à la réalité l'ordre de la crête :

Even an avenue can be a ridge.

Because you've decided to take it, instead⁴⁸.

Mais, inversement, certaines crêtes familières imprègnent durablement la vision de la réalité : « *Three real ridges often come to mind and affect your fantasy⁴⁹* ». Comme dans la poésie chappuisienne, les ricochets entre le visible et la vision relèvent également de l'oscillation des contraires :

[...] *The Black Needle—sometimes vanishes behind a contour of the slope to your left, only to reappear and then, after a few such disappearances, to remain ever in front of you⁵⁰.*

Il arrive que la réalité des crêtes soit du côté des « illusions » et des « mirages » quand les nuages viennent dessiner deux ou trois lignes de crêtes, concomitantes ou bien concurrentes⁵¹. Pour Pierre Chappuis et John Taylor, la puissance émotionnelle de la réalité dépend de sa labilité. Ainsi, lorsque la montagne est en réalité cachée par les nuages, elle persiste, identique à elle-même, dans la mémoire rétinienne (« *stands out at least in your immediate memory⁵²* »). Les nuages ont encore le pouvoir de faire voir la fuite des crêtes, ou d'infléchir le cours de leurs pentes⁵³. Ainsi, les crêtes semblent ricocher indéfiniment entre réalité et illusion, elles se meuvent dans l'étendue, elles se surimpriment les unes sur les autres, créant de baroques illusions d'optiques, rythmant les élans de l'imagination aussi bien que ceux des résurgences mémorielles. Parfois, la réalité montagnaise est simplement incroyable, invraisemblablement tendue vers quelque horizon fantastique, auquel cas l'auteur fera résonner l'antanaclase empruntée à Philippe Jaccottet évoquant une « lumière

⁴⁸ John Taylor, *A Notebook of Ridges*, *Ibid.*, p. 83.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 96.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 115.

⁵¹ *Ibid.*, p. 102.

⁵² *Ibid.*, p. 105.

⁵³ *Ibid.*, p. 102.

surnaturelle comme on n'en voit qu'en rêve ; et c'en était un⁵⁴». Ainsi, la réalité est le rêve que partagent les esprits poétiques et, plus largement, ceux qui aiment la montagne. Contrairement à Pierre Chappuis qui, dans le *Cahier de nuages*, se livre aux séductions de l'image, John Taylor maintient un équilibre labile. Il ne cède jamais durablement à l'appel de l'imaginaire afin de mieux en faire entendre le retentissement qui, dans l'exemple suivant, vient investir les blancs de la page :

*This narrow ridge is pure stone.
When you bend down to retie the laces of your hiking boots, you
touch the backbone of the earth, its vertebrae.*

No.

You touch dust and hard stone⁵⁵.

La tension entre concrétude inanimée et personnification ne se résout jamais, la crête est un fil réversible entre matérialité et expérience, entre visibilité et invisibilité, entre postulation et cheminement, entre distance et proximité ou encore entre présent et passé : « *When ridges come to mind, many, perhaps most of them are associated with childhood memories, adolescent aspirations⁵⁶.* » La crête permet d'investir l'intervalle, l'entre-deux du rêve et de la veille, ces motifs étant prégnants dans nombre de recueils chappuisiens. Pour John Taylor, la sensation de suspens est une impression ambiguë, tout à la fois familière bien qu'étrangère :

*A recurrent dream leaves you halfway along the ridges when you
awake⁵⁷.*

La crête est une configuration mentale dont la labilité est toujours autrement éprouvée par le poète. Parfois, ce sont les tirets qui manifestent les flux de conscience attendant à la crête : « *Gazing at the Grande Chalance [...] – you are already gazing elsewhere, or nowhere at all⁵⁸* ».

⁵⁴ *Ibid.*, p. 109.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 88 : « Cette crête étroite n'est que pierre. / Lorsque tu te penches pour relacer tes chaussures de marche, tu touches l'échine de la terre, ses vertèbres. // Non. // Tu touches la poussière et la pierre dure. ». La double opposition entre échine (« *backbone* ») et poussière (« *dust* »), et entre vertèbres (« *vertebrae* ») et pierre dure (« *hard stone* ») donne vie à l'exigence poétique de remise en cause de la tension analogique.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 116.

La ligne de crête polarise et l'acuité de la concentration et l'immersion dans le vide, son plan magnétique assure le ricochet entre des dispositions intérieures qui, tout à la fois, se délient et s'articulent.

Les ricochets entre les matières verbales et les matières élémentaires

À propos des nuages aussi bien que des lignes de crête, le cahier ouvre un espace poétique au sein duquel les interactions entre les matières du monde et leurs répondants verbaux se métamorphosent.

L'un et l'autre poètes partagent le goût de la confrontation des langues. D'une part la matière verbale y gagne en densité connotative, d'autre part elle renouvelle ainsi la surprenante étrangeté des choses, même les plus familières. Pour évoquer ces nuages léchant la montagne comme pour l'imprégner de leur texture, Pierre Chappuis fait référence à l'anglais, non pas pour contredire l'arbitraire du signe, mais pour montrer que la matière-émotion des mots suscite des résonances et investit la vision de la réalité :

Caillot grossi jusqu'à devenir montagne.

*Attachés à la terre (en anglais cloud, proche de clod, "motte",
d'un mot voulant dire à l'origine colline).
Montagnes voguent.*

*Instables terriens : de motte à caillot (clot), balle, ballot :
baluchons de nomades⁵⁹.*

La réalité devient un mirage baroque, le glissement paronymique *cloud-clod-clot* lui confère une virtuosité pour le moins inattendue : la confusion entre les nuages et la densité montagnaise suscite un retentissement visuel d'autant plus vif qu'il se nourrit des échos entre les matières verbales, acceptions et sonorités comprises. Par ailleurs, ce sont les caractéristiques prosodiques de la langue allemande et les dénnotations des « *Traumsandufern* » de Nelly Sachs qui sont savourées, roulées sous la langue, dégageant ainsi leurs saveurs, leurs délicatesses phonétiques et leurs nuances sémantiques. En un mot, cette souplesse subtile est parfaitement adéquate aux mouvements nébuleux :

*Sablonneux rivages de songe – rivages au sable de songe –
inoubliable *Traumsandufern* de Nelly Sachs sans équivalent pour
nous, doux comme sable et comme songe – *songeuses rives de**

⁵⁹ Pierre Chappuis, *Un cahier de nuages*, *Ibid.*, p. 19.

sable – d'une seule venue, confusion des sens et des mots,
refermant tout écart.

*Sable comme songe, ô rivages, ô nues*⁶⁰ !

D'une langue à l'autre, la matière langagière se métamorphose et s'entrelace aussi bien que les nuages, les deux substances se trouvant prises dans la texture résonante du cahier.

De manière quelque peu distincte, c'est en tant que poète et traducteur que John Taylor fait entendre les résonances émotionnelles entre les crêtes et leurs noms :

*Words for ridge and ridgeline in your fifth language: κορυφή,
κορυφογραμμή, ράχη...
The ridges, which you never crossed, during your months on the
island of Samos. [...]*

*Another expression, το φρύδι του βουνού, literally means "the
eyebrow of the mountain". But it was you, not the ridge, who
watched yourself, on the ridge*⁶¹.

Pour un lecteur qui ne connaît pas la langue grecque, l'altérité typographique entre en résonance avec celle des crêtes. L'attrait pour ces mystérieuses lignes de faite est prégnant : bien que non éprouvées par la marche, les crêtes ont non seulement innervé les dispositions physiques et mentales du poète lors de son séjour sur l'île, mais elles participent encore, de manière sous-jacente, à la vision que le sujet a de lui-même. L'écho est d'un autre ordre que ceux ménagés dans le cahier chappuisien : le poète sonde son propre vertige devant les crêtes et devant leurs désignations. Dans « *The Word and the Stream* », l'émotion suscitée par la matière verbale, matière étymologique, sémantique et phonologique du nom de la Clarée est précisément développée. Dans le *Cahier de crêtes*, un travail comparable permet notamment de faire retentir les perceptions physiques et visuelles dans l'épaisseur des mots, et ce jusqu'aux reflets inversés à la surface du lac pour le début de la citation :

⁶⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁶¹ John Taylor, *A Notebook of Ridges*, *Ibid.*, p. 94 : « Des mots pour désigner arêtes et lignes de crête dans ta cinquième langue : κορυφή, κορυφογραμμή, ράχη... / Les crêtes, que jamais tu n'as franchies, pendant les mois passés sur l'Île de Samos. [...] // Une autre expression, το φρύδι του βουνού, signifie littéralement « le sourcil de la montagne ». Mais c'était toi, non la crête, qui t'observais, sur la crête ».

Lac cristol. Cristol Lake. However, “cristol” doesn’t mean “crystal” but rather “windy ridge”. On the old maps, it was spelled “Cristaoul” or “Cristavoul”. From the Occitan word cresta (“ridge”) and oura (“wind”).

You also like the rocky and windy sound of the Italian word cresta, and that other Italian word, crinale, linked in your ear at least to the French word crinière “mane”. The lion’s mane⁶².

Le premier énoncé insiste sur l’expérience physique du lieu, expérience immémoriale, tandis que, dans la seconde partie, l’allitération en [R] fait entendre la rugosité déchiquetée de la ligne de crête.

Deux cahiers, deux logiques du ricochet entre le même et l’autre

La poétique chappuisienne repose principalement sur des associations « mouvantes » entre les « images », les « impressions » et les choses elles-mêmes⁶³, et cette logique de variation doit renvoyer le lecteur au « plaisir [...] de se laisser aller à son caprice comme au *perpétuel présent* d’un ciel changeant⁶⁴ », de s’abandonner à la sensation ardente de l’« Inhabitable inconsistance⁶⁵ ». La textualité déliée du cahier va de pair avec une postulation essentielle : l’allègement, l’oubli et la « dépossession » suscités par les flux labiles des nuages ouvrent sur la « plénitude⁶⁶ ».

Par contraste, l’enjeu du *Cahier de crêtes* n’est pas d’abord lié aux saveurs de l’inconsistance, même si John Taylor parcourt et est parcouru par tant de crêtes émouvantes⁶⁷. D’ailleurs, si la dépossession suscitée par les variations diurnes et nocturnes engage, par exemple, une immersion dans le dehors, celle-ci n’est pas associée à la plénitude chère au poète romand :

*The dark ridge against the sunlight.
The dark ridge against the night.*

⁶² *Ibid.*, p. 93.

⁶³ Pierre Chappuis, *La Preuve par le vide*, Paris, José Corti, 1992, « Les choses dans leur évidence », p. 67.

⁶⁴ Pierre Chappuis, *Un Cahier de nuages*, *Ibid.*, p. 38.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁷ John Taylor, *A Notebook of Ridges*, *Ibid.*, p. 107 : « *Walking along a ridge is not always the essential matter* ». L’expression « é-mouvantes » renvoie notamment à l’essai de Michel Collot, *La Matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, Écriture, 1997.

*The sentiment that you are always gazing contre-jour.
The sentiment that you are always gazing contre-nuit.*

As if daytime and nighttime remained at the farthest remove possible from you, had abandoned you to the reality in front of you.

And that whether this reality was in the light, or in darkness, no longer mattered⁶⁸.

D'une part les dispositions antithétiques qui commandent l'inscription de la crête dans le paysage ne sont pas considérées comme relevant d'un instant spécifique, et d'autre part la variation cyclique jour-nuit n'est pas fondamentalement ce qui requiert le poète. Par contre, la tension entre distance et immersion dans le monde est interrogée, éclipsant les circonstances. Tandis que le poète chappuisien s'arrime à certaines configurations paysagères circonstanciées, alors qu'il s'y abandonne et s'y délecte, John Taylor s'en détourne afin de sonder quelque chose de plus essentiel, le néant : « *Being on the ridge "of" nothingness⁶⁹* » note-t-il par ailleurs. Les guillemets entourant la préposition nous invitent à explorer toute la polysémie de l'assertion, comme si le poète se tenait sur la crête à distance ou en direction du néant, ou encore, comme s'il était sur la pointe la plus sensible du vide, entre être et non-être.

Si le *Cahier de nuages* est polarisé par la correspondance thymique entre soi et le monde, *A Notebook of Ridges* exprime des renversements dialectiques entre le dehors et le dedans. Du haut de la crête, le poète plonge son regard au lointain, « *Into air. Into emptiness* », puis, comme par ricochet sur quelque ligne de crête invisible, « *Into yourself⁷⁰* ». La dialectique dedans-dehors opère ici par évidemment réciproque. Par ailleurs, même au lointain, même à l'horizon, la crête investit déjà le sujet, « *makes a new ridge inside you⁷¹* ». John Taylor suppose une affection bidirectionnelle entre lui et la crête ; l'élan intérieur qui sème le trouble (« *The disturbing inner drive* ») apparaît comme une réponse aussi bien que comme un attrait magnétique corporel (« *a disturbing spontaneous attraction to another body* »). La polysémie du terme « *lip* »

⁶⁸ *Ibid.*, p. 104 : « La crête sombre tranchant sur la lueur du soleil. / La crête sombre tranchant sur l'obscurité de la nuit. // Le sentiment que tu contemples toujours le contre-jour. / Le sentiment que tu contemples toujours le contre-nuit. // Comme si le jour comme la nuit demeuraient aussi éloignés de toi qu'il est possible, et t'avaient abandonné à la réalité en face de toi. // Et que le fait que cette réalité soit en plein jour, ou dans l'obscurité, n'importait plus. ».

⁶⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 88-89.

⁷¹ *Ibid.*, p. 111.

sert l'évocation de cette dynamique puisque le rebord – ou la bouche de la crête – « *The lip of the ridge* » a la forme de l'arc de Cupidon, et de cet arc provient brutalement une flèche de désir⁷². La crête invite à faire retour sur soi, mais le dénuement exclut toute forme de reconnaissance entre le poète et le monde :

*Staring at the naked stone, you seek a deeper meaning (where there is surely none) for a similar kind of failure, infertility in your own life*⁷³.

Enfin, la crête opère comme une chambre de miroirs qui conduit à entrevoir une structuration intérieure commune à soi et à l'autre, quand bien même le caractère agissant de cette ligne de partage est malaisément identifiable. Dans la citation suivante, la crête est, métaphoriquement, ce qui démarque les polarités sentimentales d'une vie et aussi ce qui les unit : une même ligne de faite imprègne les deux versants de la lignée généalogique du poète. Dans la citation suivante, le parallélisme syntaxique vient figurer ces relations de dualités et de correspondances réciproques.

*The outline of the Lewiston Hill shaped your mother's childhood.
The outline of Moscow Mountain shaped your father's childhood*⁷⁴.

L'ensemble des remarques précédentes établissent une certitude : si les *Cahiers* présentent des similitudes formelles, poétiques, Pierre

⁷² *Ibid.*, p. 114. « *Cupid's bow* » est une expression classique pour évoquer la forme particulière de la lèvre supérieure quand elle ressemble à l'arc de Cupidon.

⁷³ *Ibid.*, p. 115 : « Le regard fixé sur la pierre nue, tu cherches un sens plus profond (là où assurément il n'y en a aucun) à une sorte d'échec semblable, d'infertilité dans ta vie. ».

⁷⁴ *Ibid.*, p. 89. John Taylor mentionne ici les lieux de son enfance. – « Le lecteur américain peut comprendre la géographie ici, mais sans doute pas le lecteur français. Il s'agit de la montagne (« Lewiston Hill ») entre la ville natale (« Lewiston ») de ma mère et la ville natale de mon père (« Moscow »). Pour accéder à Moscow, il faut monter les lacets de la Lewiston Hill, une route relativement difficile à l'époque de l'enfance de mes parents, nés tous les deux en 1927. Pendant les vacances d'été, dans les années 1950 et 1960, où la route, certes améliorée, restait encore impressionnante, j'ai bien connu la Lewiston Hill, car il fallait la monter en voiture pour voir la famille de mon père. Depuis la maison de Lewiston, où nous restions chez mes grands-parents maternels, je voyais la « crête » de la Lewiston Hill. Au-delà, invisible, le haut plateau (la « Palouse Country ») et la petite ville universitaire de Moscow, où mon grand-père paternel a été professeur de mathématiques. Les quelques références mathématiques dans ce livre viennent du fait que j'ai été moi aussi étudiant en mathématiques à l'University of Idaho. »

Chappuis et John Taylor développent bien deux démarches parallèles, deux poétiques distinctes.

Deux démarches poétiques

Le cheminement poétique : marche et démarche poét(h)iques

Dans le *Cahier de nuages*, le cheminement au sens matériel du terme est peu présent, alors même qu'il occupe une large place dans nombre d'autres recueils chappuisiens. Toutefois, les nuages, comme par ailleurs le poète, sont emportés « au gré du vent », laissant à peine, ici ou là, quelques « traces de pas, blanches, oui – à flanc de coteau⁷⁵ ». Cet allant caractérise l'ardeur d'un poète qui ne veut se tenir que dans l'instable. De fait, le *Cahier de nuages* développe une esthétique baroque dans la mesure où le locuteur est fasciné par l'architecture des nuages dont la forme est toujours en cours d'élaboration ou de désagrégation. À cette architecture changeante répond la structure du recueil lui-même :

Désastre, cataclysme : honte de lancer à *la légère* semblables
propos dont le ciel, même passagèrement, ne s'assombrit
nullement.
(Écrire, cette futilité)⁷⁶.

Avec le *Cahier de nuages*, Pierre Chappuis ne vise rien de plus que la labilité. La démarche se veut ouverte et libre, déprise de toute interrogation explicitement métaphysique ou ontologique. La poétique est très nettement orientée vers l'allègement, vers la « cohérence du moment⁷⁷ », suspendu entre dépossession et plénitude. En ce sens, l'écriture est vaine, non qu'elle soit sans intérêt, mais elle n'est tout simplement pas censée résoudre cette tension réitérée vers l'allègement. Elle n'a pas non plus vocation à interroger la signification métaphysique d'une telle aspiration vouée à l'échec : « Une fois au moins me porter plus haut. Mais je reste cloué au sol. » Isolé par de larges blancs, l'énoncé est sans répondant, il surgit à la manière d'un aparté, ne se rapportant pas à une quête herméneutique. La démarche poétique est pleinement aventurée et s'affirme comme telle dans la figure de la claudication :

⁷⁵ Pierre Chappuis, Pierre, *Un Cahier de nuages*, *Ibid.*, p. 50.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 46.

Claudiquant (le sol se dérobe) entre *vers* et *prose*, rebelle au raidissement de toute forme (peut être illusoirement : « Si c'est informe, il donne de l'informe »), sautant d'un pied sur l'autre (c'est autant que boiter, sautiller à l'instar du collégien faisant l'école buissonnière, le nez en l'air) ne plus savoir à quel saint me vouer⁷⁸. »

L'humour de l'auteur contredit l'idée d'un parti pris théorique ou ontologique, et c'est précisément en cela que réside la singularité du livre.

Dans le *Cahier* de John Taylor, l'expérience des crêtes nourrit la réflexion métaphysique, le retentissement entre la marche et la démarche poét(h)ique est constant. C'est en quoi la crête est d'ordre figural. Elle figure un certain allant mais n'implique pas une tension vers l'allègement comme pour le poète romand. Entre continuité et discontinuité, la crête suppose une vitalité née de la difficulté et sans cesse adossée à elle : « *Like a sightless man groping over rocks or grass, hand by hand, knee by knee*⁷⁹. » Elle est cette force qui traite, au sens étymologique, qui tire en avant ; en revanche, elle n'implique nulle finalité, « *But what ridge or ridges, in the final reckoning ?*⁸⁰ », pas même sur le plan esthétique : « *You're not at all sure that beauty will still be at stake when you're on the ridge*⁸¹ ». De fait, le poète s'attache à souligner la contingence et la concrétude impalpable de cette figure vitale : « *Look for it under a root, a rock. Take it, then go forth*⁸² ».

La crête : une structure d'horizon

La notion de crête chez John Taylor relève très nettement de la « structure d'horizon⁸³ » théorisée par Michel Collot. La crête apparaît en effet comme une structure perceptive se manifestant en rapport avec l'horizon paysager :

⁷⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁹ John Taylor, *A Notebook of Ridges*, *Ibid.*, p. 107 : « Tel un homme privé de vue cherchant à tâtons son chemin sur la pierre ou sur l'herbe, une main à la fois, un genou à la fois. »

⁸⁰ *Ibid.*, p. 91 : « Mais quelle crête ou quelles crêtes, au moment du bilan final ? ».

⁸¹ *Ibid.*, p. 111 : « Tu n'es pas du tout certain que la question de la beauté se posera lorsque tu seras sur la crête. ».

⁸² *Ibid.*, p. 106 : « Cherche-la sous une racine, sous une pierre. Prends-la, puis va de l'avant. »

⁸³ Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

The horizon is one ridge facing you in every instant, as can be—once you become aware of its potentiality—every next step.

*The horizon of every next step*⁸⁴.

La crête est alternativement la structure selon laquelle le poète se projette dans le monde – « *Where there is a horizon, there is a ridge* » – et la structure perceptive selon laquelle le paysage se définit comme expérience de la distance – « *Where there is no horizon, there is a ridge*⁸⁵ ».

La ligne de la crête relève encore du concept de structure d'horizon quand elle est présentée sous l'angle de la pensée mathématique. Les inflexions de la crête sont rapportées aux inflexions et aux variations d'une vie ; elles projettent à l'horizon le graphique d'une vie. Ce graphique est difficile à reconstituer, il n'est pas directement lisible, analogique, mais les « lignes » et les « vecteurs » qui le composent parlent d'une existence dont la continuation temporelle est d'abord ressentie comme différenciation (« *Differential geometry*⁸⁶ »). Là où il est possible d'établir un rapprochement avec la poétique de Pierre Chappuis, c'est qu'au titre de l'appréhension différentielle, se projeter dans le monde n'est plus tant une affaire de coordonnées spatiales que de mises en relations qualitatives entre des éléments paysagers et des lieux. Avec la figure de la crête, John Taylor entrevoit paradoxalement la possibilité de penser relativement l'espace-temps et c'est conceptuellement vers la géométrie différentielle qu'il se tourne : « *Turn topography into topology*⁸⁷ », affirme l'auteur. Quant à Pierre Chappuis, il n'érige pas la variation au rang de structure ontologique ; néanmoins, la variation différentielle est un principe de composition qui se transforme dans chacune des œuvres publiées.

Sur le plan temporel, la structure d'horizon de la ligne de crête correspond à l'appréhension de l'intervalle entre deux jours⁸⁸, entre deux instants, mais aussi entre ce qui n'a pas eu lieu et ce qui n'aura pas lieu : John Taylor cite Thoreau, « *that eternal ridge between the two which neither comes nor goes*⁸⁸ ». Sur le plan existentiel, la ligne de crête structure des similarités profondes entre le passé, le présent et l'à venir⁸⁹,

⁸⁴ John Taylor, *A Notebook of Ridges*, *Ibid.*, p. 87.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 113.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 92.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 82.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 102 : « *a ridge // ever separates / day from day* ».

⁸⁹ *Ibid.*, p. 86 ou p. 89.

elle permet au poète d'envisager son existence en rapport avec celle des autres : « *Your story, then their story*⁹⁰ ».

Là où le poète s'éloigne du concept anthropologique de structure d'horizon, c'est lorsqu'il fait de la crête un dispositif perceptif pour l'animal. À propos des oiseaux et, plus particulièrement du rouge-queue, John Taylor interroge : « Que savent-ils des crêtes ? Leurs crêtes sont au-delà de nos connaissances, de notre imagination⁹¹. » Par ailleurs, la crête est une figure si labile, si ambivalente qu'elle échappe finalement à toute appréhension essentialiste.

La traversée des divergences

En situant sa poésie sur la ligne de crête de l'ambivalence, John Taylor témoigne d'une affinité notable avec l'œuvre chappuisienne. Mais nombre de considérations poétiques lui sont propres. Dans le *Cahier de crêtes*, l'instabilité et l'ambivalence ne tendent pas vers l'allégement, néanmoins la labilité est à une exigence de cohérence et de rigueur, une exigence d'ordre poétique. Tenir le cap, mettre en jeu à parts égales, déséquilibre et équilibre, tels sont les principes communs aux poètes francophone et anglophone.

La crête est une figure plurielle et ambiguë, d'abord parce que ses lignes de perspectives sont sensibles, polarisantes, mais inaccessibles. Ouvrant sur une instabilité métaphysique majeure, la crête figure l'impensable démarcation entre le « possible », le « probable » et l'« impossible⁹² », entre être et non-être, entre rien et quelque chose, entre ici et là⁹³. Elle est une figure par le biais de laquelle tout se renverse. Ainsi, l'inaccomplissement de l'ascension tend paradoxalement vers une sensation, indéfinissable, d'épanouissement qui appartient en propre au poète⁹⁴. Rapportée à la lettre V, la crête figure l'inversion des perspectives graphiques et réflexives :

⁹⁰ *Ibid.*, p. 88.

⁹¹ *Ibid.*, p. 111 : « *What do they know of ridges ? Their ridges are beyond your capacity to know, to imagine.* »

⁹² *Ibid.*, p. 83.

⁹³ *Ibid.*, p. 95.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 84 : « *Is some sense of achievement or fulfillment possible without having taken risks, without having ventured on ridges ? Perhaps an uneasy sense – of whatever it is – but nonetheless the certainty that this sense is yours and yours alone.* » (« Un sentiment d'accomplissement est-il possible sans avoir pris de risque, sans s'être aventuré sur des crêtes ? Peut-être un sentiment précaire – quel qu'il soit – mais cependant la certitude que ce sentiment est à toi et à toi seul. »).

*Inverted ridge that would not be a V-shaped valley, not be a gorge,
not be a ravine.
That would turn itself upside-down, then vanish. Freeing you at
least from that ridge⁹⁵.*

Le renversement de pensée est tel qu'il vient remettre en cause la réalité dont il procède et qu'il délivre le poète de l'immersion dans le monde.

Sur un autre point encore, le *Cahier de crêtes* se démarque de la poésie chappuisienne. La structure circulaire et répétitive du livre de John Taylor rappelle *Patmos*, Hölderlin faisant de l'île grecque l'espace de la réapparition intermittente de la figure christique, le lieu d'une impossible synthèse poétique entre la proximité concrète des paysages aimés et le tragique de la perte divine. John Taylor, qui a séjourné en Grèce, cite le poète, « *Yet, where there's danger, also grows what can save*⁹⁶ », adossant ainsi le péril et le salut sur la figure de la crête. Parallèlement à la présence et à la disparition des crêtes, c'est la figure du Christ crucifié qui surgit deux fois dans le *Cahier*. Dans la première occurrence, une peinture de la crucifixion⁹⁷ attire l'attention du sujet. Son regard se focalise sur la chaîne montagneuse en arrière-plan, derrière la jambe gauche du Christ. La seconde occurrence⁹⁸ est brève : elle mentionne les pleurs de David puis du Christ sur la crête au Mont des Oliviers. Ces deux références sont elles-mêmes encadrées par l'évocation de la Crête du Diable⁹⁹ (Vallée de la Clarée), et par celle du *Roi Lear* de Shakespeare. Ces notations font également écho à la double mention de la ville de Des Moines dans l'Iowa (la figure de la crête appelait déjà l'enfant en se superposant au goudron d'une avenue¹⁰⁰) ainsi qu'à l'ascension de Pétrarque au Mont Ventoux¹⁰¹. John Taylor ne cite pas les paroles de Saint-Augustin entendues par Pétrarque (« Les hommes s'en vont admirer les cimes des montagnes, l'immensité de l'océan, les révolutions des astres et ils se détournent d'eux-mêmes ») car il s'intéresse davantage aux détours effectués par Pétrarque, circonvolutions

⁹⁵ *Ibid.*, p. 96 : « Crête inversée qui ne serait pas une vallée en V, ne serait pas une gorge, ne serait pas un ravin. // Qui se renverserait, puis disparaîtrait. Te libérant au moins de cette crête. » En géographie, on distingue les vallées glaciaires en forme de U et les vallées fluviales en forme de V.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 86. John Taylor cite ici le poème « Patmos » composé par Hölderlin. Dans son ouvrage, *La Fontaine invisible* (Éditions Tarabuste, 2013), l'auteur reprend Hölderlin et « Patmos », resituant certains poèmes à Samos où il a vécu.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 112. Dans une église de Pamplinet, hameau situé dans la vallée de la Clarée.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 116.

⁹⁹ Aux alentours de Névache, *Ibid.*, p. 101 et 117.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 89-90.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 108. (Voir aussi *La Fontaine invisible*, aux Éditions Tarabuste, 2013).

profitables puisque celui-ci atteindra finalement la cime. La crête figure donc un rapport ambivalent au sentiment du sacré, qui est peut-être moins d'ordre mystique que d'ordre ontologique. Elle coïncide avec une poétique qui, d'une part, se trouve rapportée au divin quand bien même elle s'en détourne et qui, d'autre part, s'attache à la matérialité de la crête, à l'appréhension scientifique des choses (par le biais de la géométrie différentielle¹⁰²) tout en courant le risque de viser une insaisissable ontologie métaphysique.

L'onto-poétique du Cahier de crêtes

La crête est une figure ontologique que l'on peut rapprocher de ce que le phénoménologue Renaud Barbaras nomme le « sentiment du monde¹⁰³ ». Le poétique est une catégorie à la fois subjective et ontologique qui recouvre une double épreuve : d'abord la séparation, l'exil hors du monde, puis la tentative de dépassement de cette distance. Si John Taylor ne développe pas à proprement parler une théorie philosophique, ses réflexions métapoétiques interrogent indéniablement un tel « sentiment du monde » :

*Writing about ridges in places that have no apparent ridges, at
least no mountain ridges...
You're in Angers.
You're in Nantes.
You're on the train to Paris.*

*Writing will bring you closer, you think, whereas you are
inevitably given, at least, at first, distance¹⁰⁴.*

L'écriture conduit le poète au plus près de la crête qui, dans sa proximité même, lui reste inaccessible. Inversement, le sentiment de la crête habite d'autant plus la poétique de l'auteur que l'absence des montagnes l'envahit. La topologie relationnelle – tous les lieux mentionnés se rapportant à un même manque – est indissociable du désir

¹⁰² Référence à l'énoncé « Turn topography into topology », page 92.

¹⁰³ Pour Renaud Barbaras, *Métaphysique du sentiment*, Paris, Cerf, « Passages », 2016, le poétique recouvre une double épreuve : celle de la séparation, de l'exil ontologique hors du monde, et la tentative de la dépasser. Le « sentiment du monde » en constitue le versant affectif, c'est-à-dire l'ouverture au monde. Le processus de la *physis* du monde échappe à toute prise sensible, partant, il plonge le sujet dans une profondeur qui le porte dans un mouvement instable, entre présence et absence.

¹⁰⁴ John Taylor, *A Notebook of Ridges*, *Ibid.*, p. 90-91.

d'approfondir ou bien d'épuiser, par le biais de l'écriture, l'absence de la crête :

*Ideally, writing takes the writer each time out onto the ridge*¹⁰⁵.

Reste que si le passage à l'écriture mène vers le « sentiment du monde », c'est-à-dire vers la pleine sensation de la crête, impressions physiques et structure ontologique s'entremêlant indissociablement dans cette sensation, rien n'est résolu. La poésie peut bien mettre à l'épreuve les lignes structurant la perception de l'espace (crête, bordure, rebord, pont) et du temps, elle ne permettra jamais que d'entrevoir ces connexions, comme le laissent entendre ces échos paronymiques :

*Ridge. Edge. Ridge. Ledge. (Grating half-rhymes.)
An almost impossible word to rhyme.
But remember: bridge.
The ridge as a bridge.
From here to here. From now to now*¹⁰⁶.

Le poétique ne comble pas le défaut de signification, l'onto-*ridge* est d'abord un rythme, une ponctuation vitale dont la crête est la figure nécessaire, accordant la concrétude de la marche et la démarche poétique, articulant l'horizon visuel et l'horizon intérieur, et abouchant le manque à la présence. Ce rythme, cette dynamique de va-et-vient s'apparente à un pont (« *as a bridge* »). En substance, la prosodie serait pédestre et poétique :

In prosody, a “cretic” is a metrical foot consisting of three syllables: long, short, long. Call it “ridge meter”¹⁰⁷.

Si pour Sainte-Beuve, la structure de crête peut être un style (« *the brilliant ridge of syllables*¹⁰⁸ »), pour le poète, elle est une manière de vivre autant qu'un principe d'écriture, l'une et l'autre reposant sur l'appel entre les mots, les choses et les instants. À l'instar de Pierre Chappuis, d'Yves Bonnefoy ou de Pierre-Albert Jourdan, John Taylor situe le poétique au cœur de ce qui échappe, de ce qui reste sous-jacent, c'est-à-dire dans les blancs, « *the ridgeline of a silence*¹⁰⁹ ».

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 90-91.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 99 : « Crête. Bordure. Crête. Rebord. (Rimes désaccordées). // Un mot presque impossible à faire rimer. // Mais souviens-toi : arête. / La crête comme un pont. // D'ici à ici. De maintenant à maintenant. ».

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 106.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 113.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 114.

Au terme de cette étude, nous pouvons dire que les affinités structurelles et formelles entre les deux *Cahiers* sont manifestes, mais elles font voir aussi combien les ouvrages de Pierre Chappuis et de John Taylor se distinguent. Au-delà des motifs paysagers élémentaires, les préoccupations lyriques et ontologiques du poète anglophone ne correspondent pas à celles du poète romand qui se refuse à la sentence et à l'évocation directe de soi. Les démarches sont pourtant singulièrement parallèles. Dans le *Cahier de nuages*, la poésie coïncide avec le refus de tout appesantissement ontologique, quitte à passer pour frivole, alors que dans le *Cahier de crêtes*, la poésie se nourrit d'une double impossibilité : d'une part, échapper à l'ontologie en cherchant ce qui structure singulièrement le « je » autour de la crête, et d'autre part, ressaisir un type d'expérience, se projeter dans le monde, en considérant comment cette figure de la crête a pu être investie par des prédécesseurs. Dans ce cadre, le dialogue poétique promet autant de lignes de partage que de lignes de fractures, toutes deux sujettes à des variations différentielles.

**AUTOUR
DE DEUX ŒUVRES POSTHUMES**

Sylviane Dupuis

En bref, paysage :
une ponctuation finale

Harpe brève des mélèzes,
[...]
Contrepoint du vide auquel je crois.

René Char¹

Évidence et obscurité comme, visible
et invisible, l'envers et l'endroit de la
réalité et de l'écriture [...].

Pierre Chappuis
Le Lyrisme de la réalité

*I.m. Pierre Chappuis
et à Catherine et Michel Antoine*

*En bref, paysage*², dernier livre de Pierre Chappuis paru de manière posthume (le mot « bref », qui désigne d'une part la minceur de ce recueil arraché à « une mémoire défaillante ou distraite » (*EBP*, 7), et déjà tourné vers l'« horizon noyé » (*EBP*, 60) et l'« eau sans couleur » (*EBP*, 59), ne renverrait-il pas aussi, comme une manière de *vanité*, à la *vita brevis* ?),

¹ Poème de René Char cité par Pierre Chappuis dans « In Paradiso », l'hommage qu'il rend à Anne Perrier dans *La Revue de Belles-Lettres* 2018, I (Genève), p. 85. Commentant ce poème « qui [lui] tient compagnie depuis de si nombreuses années », Chappuis observe : « Que l'affirmation lui servant de point de clôture [...] ait relation tant au *vide* qu'à son *contrepoint* – mais cela ne revient-il pas au même ? –, je ne m'en serai avisé, curieusement, qu'aujourd'hui ».

² Pierre Chappuis, *En bref, paysage*, La Courneuve, José Corti, 2021 – désormais : *EBP*. Autres titres cités : *Ma femme ô mon tombeau*, Moutier, éd. Robert, 1969 : *MFT* ; *Décalages*, Genève, La Dogana, 1982 : *D* ; *Éboulis & autres poèmes* [1984] précédé de *Soustrait au temps* [1990], rééd. Moudon, Empreintes, « Poche Poésie », 2005 : *ÉAP* ; *La preuve par le vide*, Paris, José Corti, 1992 : *PV* ; *D'un pas suspendu*, Paris, José Corti, 1994 : *DPS* ; *Pleines marges*, Paris, José Corti, 1997 : *PM* ; *Le Biais des mots*, Paris, José Corti, 1999 : *BM* ; *Le Noir de l'été*, Genève, La Dogana, 2002 : *NE* ; *À portée de la voix*, Paris, José Corti, 2002 : *APV* ; *Le lyrisme de la réalité*, Genève, La Dogana, 2003 : *LR* ; *Comme un léger sommeil*, Paris, José Corti, 2009 : *CLS* ; *Muettes émergences*, proses, Paris, José Corti, 2011 : *ME* ; *Entailles*, Paris, José Corti, 2014 : *E* ; *Battre le briquet*, Paris, José Corti, 2018 : *BB*.

est issu d'une correspondance d'une année avec Manuel Cajal³, l'ami salubre qui permit au poète affaibli par la maladie, et le deuil de sa femme⁴, de réunir en un volume quelques ultimes « fragments et débris de paysages ».

La formule, qui sous une fausse apparence dépréciative renvoie en fait à une constante de l'esthétique fragmentaire de Pierre Chappuis⁵ (« Bref, fragmentaire [...], pépite, concrétion, le poème n'est qu'un résidu, absolu comme tout instant de plénitude [...]. », *BM*, 50), figure dans un court texte en prose, en italique, placé en ouverture du recueil.

Du corbillon au livre, ou des choses, et du paysage, à l'écriture

Composé d'une seule phrase – mais aussi, volontairement ou non, de ce qui pourrait se lire comme un enchaînement de vers irréguliers (ou une réminiscence de la prosodie classique) dans la prose, ce texte liminaire s'achève par... une culbute – tel, renversé, « le contenu d'un corbillon » : les mots eux-mêmes, qui paraissent alors, voués à l'impair, échapper brusquement à l'harmonie prosodique et au rythme pair sous-jacents au reste de la phrase (avec un segment de *sept* et un autre de *neuf* syllabes, une courte parenthèse composée de *trois* syllabes et une chute faite de *sept* syllabes), semblant la précipiter en désordre – et avec elle, tout son contenu – vers la dégringolade :

*Tant bien que mal ont été rassemblés ici (12) / fragments et débris
de paysages (8) / tombés d'une mémoire (6) / défaillante ou
distracte (6) / et répandus pêle-mêle, / tel le contenu d'un corbillon
/ (qu'y met-on ?) / venu à se renverser. (EBP, 7)*

³ Voir *EBP*, 63 : « Ce livre n'aurait peut-être pas vu le jour sans l'échange au petit bonheur de brèves notations – de flashes – entretenu à distance avec Manuel Cajal pendant toute une année. »

⁴ Un autre recueil posthume, paru juste avant *En bref, paysage*, intitulé *La Nuit moins profonde* (Empreintes, 2021) et issu de la réécriture et de la refonte de *Ma femme ô mon tombeau* (éd. Robert, 1969), se présente comme un hommage à sa femme Geneviève, compagne de toute une vie.

⁵ Ainsi Michel Collot donne-t-il pour titre à sa préface au volume réunissant *Éboulis et Soustrait* au temps paru en 2005 chez Empreintes : « Édifier les débris » (*ÉAP*, 7-20), et Jacques Dupin admirait-il chez Chappuis la capacité de tout poème à « se recomposer (ouvert) du tracé de ses fragments, de la force de ses éboulis » (dans « Le sens de la marche », *La Revue de Belles-Lettres* 3-4, 1999). « Sauts, fragmentation, interruptions, prenons-les pour essentiels à la poésie » (*PV*, 55) observe le poète lui-même dans les pages de nature réflexive, mais *elles aussi fragmentaires*, de *La Preuve par le vide*. Chappuis y revendique la « Discontinuité, mais prise dans un mouvement » et une fragmentation où « chaque partie a sa vie propre, d'où sourd l'appétit d'un tout » (*PV*, 47).

Cette « corbeille » de mots (et aussi bien, de bribes de paysages éparpillées) que la main, « tant bien que mal », tente encore de fixer et d'agencer dans les pages du recueil (« ici »), malgré la mémoire (et, avec elle, l'imagination) qui s'en va, nul doute bien sûr qu'elle ne renvoie, allégoriquement, à ce dernier ensemble de poèmes arrachés au silence – y retournant. Et là encore, nulle rupture : depuis le début – depuis, au moins, *Décalages* :

L'encre, la nuit épaissies
les traces de plus en plus brouillées

écrire, écrire ou non (*D*, 1)

ici

neigeuse parole
lacunaire (*D*. 12)

– la réflexivité, comme l'éparpillement typographique du poème sur la page (dans le lointain sillage de Mallarmé, mais aussi l'héritage de Pierre Reverdy et d'André du Bouchet) font partie intrinsèque de la poétique de Pierre Chappuis. Comme, ici, la corbeille renvoie au livre, le paysage, chez lui, renvoie fréquemment à la page, au poème, ou à l'écriture (et vice-versa), comme s'il en allait – neige, ou page blanche, ligne d'horizon, chemin, ou vers – d'un seul et même espace (réel, imaginaire), d'un *continuum* où les signes s'échangent et se confondent :

Toute la nuit
est resté ouvert
sur une page blanche
le calepin de cuir noir.

Au matin, la neige. (*PM*, 9)

Solaire, ce toit,
page où s'engouffre,
fascinée, la lumière.

De nuit s'inscrivit
à l'aveugle

une écriture de neige.

Poème en haillons. (*E*, 72)

Et ici, dans *En bref paysage* (tel un adieu à l'écriture ?) :

Ma page blanche : l'abandonner pli par pli aux saccades du vent, au soleil, aveuglement. (*EBP*, 47)

ou encore (la page blanche – le comparant – renvoyant à la neige, mais sans mention du comparé, qui figurera, décalé, à la page suivante) :

Unie hier encore, page blanche d'une entière fraîcheur dans la lumière du matin. L'emportent aujourd'hui les marques d'usure, trous et fossettes partout. (*EBP*, 12)

et plus loin :

Prose grumeleuse, terre à terre, ses rangs serrés tracés à la herse. Épars, chaumes et brins de paille laissés après le passage des machines les contrarient à souhait, *syntaxe* à sauts de cabri. (*EBP*, 29 – je souligne).

Ou encore :

À tire-d'aile, cinq, six canards tracent d'un seul élan, poème, une ligne droite. (*EBP*, 37)

Ici enfin, confondant en une seule gerbe paysage (un champ de marguerites), écriture et (par le biais d'une parenthèse) musique, si essentielle pour le poète :

Frileusement, étroitement serrées l'une contre l'autre, ailleurs éparées (une ponctuation désordonnée), *des constellations de marguerites rayonnent, moindres explosions de blancheur* (pizzicati muets) *parmi les hautes herbes*. (*EBP*, 33)

D'autant plus émouvant qu'il renvoie à l'enfance (en même temps qu'au tissage, métaphore classique de l'écriture), on ne s'étonnera donc pas du recours du poète, parvenu à la fin de sa vie, au jeu (et à l'image) du

corbillon⁶ – ce petit panier rond en paille tressée lié à un jeu d'enfants fondé sur les *mots*, et la *rime* – pour désigner, entre modestie, humour, et mélancolie, son tout dernier livre.

Prégnance du sombre : *acta est fabula*

Dédié « à la mémoire de Geneviève », sa femme, et « à [s]es proches et amis », *En bref, paysage*, dont je voudrais proposer ici une libre lecture prolongeant, reprenant – mais cette fois, voué à l'absence de réponse – le long dialogue interrompu par la mort, se présente clairement comme un livre testamentaire, *adressé*, par le poète conscient de se rapprocher du terme, à tous ceux qu'il a aimés ; mais aussi – dédicace muette ! – aux futurs lecteurs inconnus grâce à qui l'écriture, la poésie, à chaque fois réveillée « de l'état cataleptique dans lequel elle demeure » une fois déposée sur la page d'un livre, « vient à une vie nouvelle⁷ », et désormais seuls « interlocuteurs providentiels » (Mandelstam) du poète qui, se retirant du monde, leur confie ses mots et tout ce qu'il fut.

Ce qui rend ce recueil si bouleversant (après que, l'ayant enfin ouvert – comme on accueillerait, avec une sorte de crainte sacrée, un vivant revenu de l'au-delà –, on se soit décidé à le parcourir, pour en arriver, bien plus tard encore, à tenter de mettre des mots sur cette lecture), c'est qu'on y devine le poète, pour la première fois, quoiqu'à la façon pudique, secrète et purement allusive qui est la sienne, butant à un mur irrémédiable face à la mort qui vient :

Bien réel (*sombre*) se dresse sous les nuages (*maussade*) le mur de l'horizon. (*EBP*, 48)

Le lourd, le sombre rideau de la lumière aujourd'hui retombe sur moi. (*EBP*, 27)

⁶ Jeu de société très ancien, destiné *a priori* aux enfants, et visant à les familiariser de manière ludique avec la langue et ses sonorités (et donc, avec un rapport de nature poétique à la langue). À la question du meneur de jeu : « Dans ton *corbillon*, qu'y met-on ? », chaque joueur doit répondre à son tour par : « Dans mon *corbillon*, j'y mets (un bonbon, etc.) » : à savoir, un *mot* s'achevant par le son [on], et *rimant* avec « *corbillon* ». On trouve la mention de ce jeu, dès le XVII^e siècle, dans *L'école des femmes* de Molière, acte I, scène 1 : « Je prétends que la mienne [ma femme], en clartés peu sublime, / Même ne sache pas ce que c'est qu'une rime ; Et s'il faut qu'avec elle on joue au *corbillon*, / Et qu'on vienne à lui dire, à son tour : “Qu'y met-on ?”, / Je veux qu'elle réponde, “Une tarte à la crème”. ». (L'allusion, ici, est – aussi – grivoise, le mot *corbillon* pouvant également désigner le sexe des femmes, ou la matrice.)

⁷ Pierre Chappuis, « Pour ainsi dire », dans Patrick Amstutz, *La Langue et le politique*, Vevey, L'Aire, p. 43.

Dans les bribes de « paysage » que met en scène tout poème de Pierre Chappuis (fidèle, dès *Décalages*, en 1982, à cette tension entre désir de figuration du monde pour lui-même, au plus près, et au prix d'un effacement ou du moins d'une mise en retrait du *Je*, et subjectivisme discret, d'abord combattu puis de plus en plus assumé – tension qui va caractériser jusqu'à la fin son très subtil « lyrisme paradoxal⁸ »), le promeneur, soudain – ou le sujet lyrique, qui d'habitude, chez Chappuis, use avec tant de parcimonie et de méfiance du mot « moi », identifiable de très près, ici, au poète en train d'écrire (« aujourd'hui retombe sur moi »), ne perçoit plus le jour que sous la forme d'un épais « rideau » (comme celui qui tombe, au théâtre, quand la pièce est dite...) lui barrant désormais un horizon lui-même changé en mur⁹ :

*Ciel et terre ; terre ni ciel : mur opaque ou toile prête
à se déchirer [...]. (EBP, 44)*

Au paysage presque constamment ouvert¹⁰ et en suspens¹¹ des recueils précédents – voir encore, ici :

Ces mille points de feu en permanence à la surface
du fleuve. Que le courant n'emmène nullement au
loin. Qui nullement ne se fixent. (EBP, 41)

⁸ Voir à ce sujet : Sylviane Dupuis, « “Taire le moi” – dire *Je* : le lyrisme paradoxal de Pierre Chappuis », dans *La Revue de Belles-Lettres* 3-4, 1999 (numéro spécial « Pierre Chappuis »), p. 87-94.

⁹ Remarquons que le mur, chez Pierre Chappuis, est au début et à la fin : *Ma femme ô mon tombeau* « porte le sceau de l'enfermement jusque dans son titre » (*LR*, 30), marquant la sortie « de longues années de silence et de doutes ». Les images nocturnes et de clôture, de (désir de) mort, y abondent : « la nuit cerne la maison », (*MFT*, 19) ; « que je demeure ainsi muré en elle [l'ombre] ! », (*MFT*, 20), etc. Indissociable de la crise personnelle dont témoigne ce premier livre, on pourrait peut-être y voir aussi une sortie du romantisme, « tentation » encore si prégnante dans la Suisse romande des années 1930-1950 (voir Claire Jaquier, *Gustave Roud ou la tentation du romantisme*, Lausanne, Payot, 1987).

¹⁰ Rare occurrence d'un « (*horizon bouché*) », en 2009, dans l'un des derniers recueils (*CLS*, 30) – mais sous forme de titre postposé, en bas de page, d'un poème renvoyant à un paysage de pluie. Poème qui n'est peut-être pas sans annoncer la tonalité sombre de *En bref, paysage*, et se voit en outre placé en regard d'un autre poème intitulé « (*eau morte*) » s'achevant sur les vers suivants : « Infranchi demeure le pas / vers la rive où l'ombre croît. » (*CLS*, 31)...

¹¹ De *Ma femme ô mon tombeau* à *D'un pas suspendu* et à ce dernier recueil, les thèmes et motifs du suspens, de « l'entre-deux », traversent l'ensemble de l'œuvre. Là encore je me permets de renvoyer à : S. Dupuis, « Une poétique de l'entre-deux », dans *Présences de Pierre Chappuis*, sous la direction de Arnaud Buchs et Ariane Lüthi, Paris, Orizons, 2014, p. 27 à 51.

(et même s'il arrive aux nuages, au brouillard, « mur / impalpable » mais « prêt à céder [...] à la moindre poussée » (*ME*, 32), de diluer l'horizon, devenu insaisissable, et à la brume ou à la lumière de dissoudre formes et repères – mais sans qu'il en aille forcément d'une angoisse¹²) ; à ce *point d'équilibre* (*EBP*, 20) perpétuellement recherché entre lumière et ombre, proximité et lointain, haut et bas, visible et invisible, ouverture et clôture – mais aussi entre négatif et positif, qui forment ensemble, à chaque instant, la réalité du monde, et celle de l'expérience, semble succéder ici, par moments, la victoire définitive de l'ombre, ou de la ténèbre, qui *barre la route* : « *terre ni ciel : mur opaque* ».

De cette « *toile prête / à se déchirer* » comme celle d'un décor, ou comme celle de l'illusion, au théâtre, on en vient alors à se demander si elle ne renverrait pas aussi, métaphoriquement, à celle qui sépare le poète d'un autre *passage* redouté, de l'autre côté du décor...

Rare, chez lui, la métaphore théâtrale (à peine esquissée) rejoint ici l'un des motifs les plus récurrents du *regard* chappuisien sur le paysage : celui de la rencontre (dans la séparation, ou la jonction) du ciel et de la terre, ou du ciel et de l'eau, à l'horizon – dont un poème de *Pleines marges* (*PM*, 24), remarquable tant par son économie de moyens que par la tension qui le fonde, donne l'une des illustrations les plus réussies, le dessin du poème sur la page s'identifiant presque, en outre (à la limite de l'esquisse picturale), au paysage représenté :

Si pâle, au loin,
presque passé.

(Le jour
dans sa transparence.

Le jour.)

Ciel, lac.

(*étale, égal*)

¹² Ainsi, au cœur de la brume, dans un poème de *Muettes émergences* : « Joie d'aller et venir, au large, dans la mémoire à claire-voie de novembre, poreuse, mouvante, cotonneuse. / Jusqu'où n'existent plus ni haut ni bas, ni distance mesurable [...] », *ME*, 41.

A *contrario*, ici : « terre ni ciel ». Et à l'opposé de toute « transparence » : « le lourd, le sombre rideau de la lumière », qui semble menacer toute clarté, en précipiter radicalement la chute...

Si l'oxymore est tellement fréquent, chez Pierre Chappuis (ainsi du très beau titre d'un recueil de 2003 : *Le noir de l'été*, et de l'image qui le referme : « Tangible réalité fabuleuse, imaginaire¹³ », ou de « Ruinées, glorieuses, en mouvement. », dans *ÉAP*, 164), c'est précisément que cette figure, alliance de termes contradictoires située à la *pointe* de la rhétorique (comme au cœur de la poésie), fait *coexister* les deux pôles de l'image dans une tension *qui ne les résout pas*, mais maintient le suspens en entrechoquant les contraires pour en faire jaillir l'image, sa fulgurance paradoxale. Ainsi encore, magnifiquement, dans un poème de *Décalages* (*D*, III, 6) où l'oxymore central semble littéralement coaguler une *chute* printanière de pétales métamorphosée en lumineuse « demeure de neige » que, métaphoriquement, *érige* le vent... ou, aussi bien, le poème, inversant la destruction en (re)construction éphémère :

Pétales, bribes
dans l'air par milliers

radieuse catastrophe

le vent érige une demeure de neige

(25 avril)

Or, dans *En bref, paysage*, bien que l'oxymore y surgisse encore ici ou là, réunissant le sombre et le clair, le stable et le mouvant :

*La plaine, le ciel, leur sombre et claire ordonnance
mouvante, stable. (EBP, 45)*

*Vive alouette, stationnaire et mobile, maîtresse et jouet
du vent. (EBP, 56)*

ou ailleurs, de nouveau, juxtaposant la ruine et la splendeur (à propos de la neige tombée la veille) :

*Délabrée, resplendissante, cependant, et nulle trace
de pas. (EBP, 12)*

¹³ *NE*, 44. À propos d'une gravure de Rembrandt : « Le paysage aux trois arbres ». (Et, aussi bien, de toute poésie du paysage ?)

c'est l'ombre, elle-même associée à la pesanteur, comme au mouvement de retombée ou de chute, qui semble cette fois l'emporter le plus souvent sur son contraire, accablant le marcheur :

Tornade coagulée est l'ombre, au fond du défilé,
le torrent d'ombre dont s'accompagne chacun de
mes pas. (EBP, 17)

Ciel reflété noir : autour, herse d'ombre.

[...]

*Et tombe à la verticale, pesamment, et retombe, ri-
deau liquide et diurne. » (EBP, 50)*

Tel une basse continue, le mot « sombre » revient à de très nombreuses reprises – plus de dix fois¹⁴ ! – dans le recueil, et souvent de manière profondément significative (ainsi de ce « rempart des montagnes sombres dressé devant lui » qu'un cygne, qui « s'élève soudain », *défie* de son vol, EBP, 16). Signe furtif ou symptôme involontaire de l'angoisse du poète, jamais directement nommée mais s'insinuant partout sous ses mots, pudique et insistante. Ou transposée sur le paysage et les choses ; sourdement violente.

*Sombre dans le jour sombre.
Aveugle – eau en crue, boueuse, où rien ne se réflé-
chit ; muette – à peine, frôlant les rives, si elle étouffe
quelque soupir ; [...]. (EBP, 21)*

Rivière (*au plus intime remous*), ses eaux sombres,
boueuses. Plaintive, comme accablée, salie – « *Traî-
née !* » –, elle file, étouffant ses sanglots. Déborde
de tristesse. (EBP, 54).

*Ciel bas, assombri, lourd à nos épaules – si tant est
que... – (EBP, 43)*

¹⁴ Voir par exemple : « *Rivière aujourd'hui rendue à sa sombre intimité, somptueusement sombre à force de plis, de replis, d'étoffe froissée.* » (EBP, 13) ; « *Miroir sombre et clair à la tombée de la nuit* » (EBP, 59) ; ou encore : « *Forêts sombres. Midi mitoyen. Sombres pensées.* » (EBP, 19). (Comment ne pas songer ici, devant l'usage, rare, qui est fait par Chappuis du mot « mitoyen », au « mur mitoyen de la vie et de la mort », chez René Char, dans *Fureur et mystère*, « Partage formel », XXII ?)

On ne trouvera qu'une seule allusion explicite (mais teintée de désespoir) au deuil qui alourdit son pas, barre au *Je* un horizon désormais changé en mur, assombrit son ciel et le dévore de sanglots réprimés – surgie au détour d'un fragment à valeur réflexive, en italique, au début de la seconde section du recueil :

*Chaque pas – nos pas jumeaux jusqu'il y a peu –,
chaque pas invente ou réinvente le chemin. Quelle re-
connaissance mener désormais, solitairement ? à quoi
bon ? de quel profit ? (EBP, 38).*

Ailleurs une voile, « point infime dans le lointain », est comparée à « l'impact d'une balle perdue » étoilant « le miroir du jour » (EBP, p. 51), ou un vol de mouettes à une déflagration qui se voit encore renforcée par l'allitération du « p » confondant jet de « pierres projetées en plein ciel » et mouettes¹⁵ assimilées à une « explosion », à un tir de mitraille – là où l'on s'attendrait bien plutôt à les voir s'enfuir devant le vacarme :

*Jaillies d'un banc de roseaux. Mouettes comme gerbe
de pierres projetées en plein ciel par quelque explosion.
(EBP, 9)*

Contenue, étouffée, la douleur jaillit ainsi par détour, comme appelée du dehors par « la chiquenaude initiale¹⁶ » venue du paysage, ou la note déposée sur le calepin ayant conduit au poème, qui va (parfois beaucoup plus tard) amalgamer cette tristesse aux mots :

Mer de brouillard éraillée, retenant ses hoquets. (EBP, 27)

*Ce brusque sanglot de mugets enfouis dans l'ombre,
dans les feuilles, qui me dévore. (EBP, 52)*

On constate que bien souvent, dans ce cas, un adjectif (« brusque »), ou un adverbe (« soudain », EBP, 16), suggère la fulguration de la souffrance ou de la sombre obsession qui semble, au présent (« *me dévore* »), comme « lever » de l'image intégrée au poème. Fusionnent alors, dans l'écriture, passé de l'expérience (heureuse ou sombre) d'un

¹⁵ La même image – mais sans la déflagration qui, ici, en décuple la violence – était déjà présente dans *ÉAP*, 91 : « Ces mouettes, ces pierres. » ; ou – plus allusive encore – dans *DPS*, 12 : « Dans la pleine réverbération de la lumière [...], quelle main espiègle aurait-elle lancé joyeusement une poignée de cailloux ? // Éphémères pépites sonores ; ponctuation aérienne de l'espace [...] ». ».

¹⁶ Pierre Chappuis, *La Revue de Belles-Lettres* 3-4, 1999 (numéro spécial « Pierre Chappuis »), p. 17.

dehors – la marche, la saisie par l’œil et par les sens, puis la note prise au vol dans le carnet noir qui ne quitte jamais le marcheur – et *présent intérieur*, au point de jonction du *Je* et du « paysage ». Ainsi du « sombre rideau de la lumière [qui] aujourd’hui retombe sur moi. » (*EBP*, 27), déjà mentionné, et dont on ne sait s’il renvoie à une promenade passée ou au moment présent de l’écriture.

Incontournable subjectivité du lyrisme, ou l’invention du paysage

L’espace s’invente.

Maurice Chappaz
La Haute Route

Ouvert, [...] le paysage [...] est à construire ; il implique une étendue plus ou moins vaste offerte à la vue. Subjectivement, par une opération sympathique – comme on parle d’encre sympathique –, celui qui regarde (regarder, trier) se l’approprie, il l’ordonne pour en faire un tout, il l’embrasse, première mise en œuvre par où se justifie, au double sens de découverte et de création, le terme d’*invention*¹⁷.

De façon plus manifeste encore que dans tous les recueils précédents (si l’on excepte le premier), ce regard ultime porté sur le paysage par le poète qui, une dernière fois, il en a conscience, rassemble, fouillant dans ses carnets, des « fragments et débris » épars pour les *recomposer* en poèmes, trahit mieux que jamais la part incontournable de subjectivité et d’*invention* à l’œuvre dans toute approche poétique du réel – quoiqu’on fasse pour s’efforcer de « taire le *moi* » (*PV*, 85), de « renoncer à la première personne » (*PV*, 116) pour laisser parler les choses, ou d’échapper au temps et aux circonstances.

À partir d’ici : le filtre des peupliers bordant la route
proche ou, par une échappée, à bride abattue, la
plaine en fuite.

Ici. N’importe où. (*EBP*, 9)

Délibérément, en effet, les lieux, chez Chappuis (qui use parallèlement de toutes sortes de stratagèmes pour « biffer le *je* ») ne sont jamais nommés – même lorsqu’il s’agit de l’*ekphrasis* d’une œuvre vue

¹⁷ Pierre Chappuis, « À propos du paysage », *ibid.*, p. 57.

dans un musée¹⁸ ; arbres, forêts, rivières, chemins, murs, montagnes ou nuages pourraient être de – presque – partout : « Ici. N’importe où. ». Les circonstances sont oblitérées (on ne sait ni à qui renvoie le « nous » surgi dans certains poèmes, ni le contexte de l’instant saisi, ni qui est, ni d’où vient, ni où va celui dont le regard, les pieds, sur le chemin, et tout le corps, « construisent » pour nous le paysage) : c’est qu’il s’agit de rendre *l’expérience* dont témoigne nécessairement tout poème (devenu *terrain d’entente*, *BM*, 33) aussi anonyme, aussi réduite à l’essentiel (car « ce qui se rencontre en nous d’essentiel n’est pas nôtre », *BM*, 33), et donc aussi *partageable* que possible – mais dans le décalage – pour chaque lecteur ou lectrice, où que ce soit. Le poème : « Rattaché [...] à son point d’origine tout en ayant cessé de lui appartenir. » (*BM*, 62).

Dans *En bref, paysage*, en revanche, la circonstance est clairement suggérée : à l’autre extrémité d’une trajectoire qui s’ouvre avec *Ma femme ô mon tombeau*, le *Je* se retrouve « désormais solitaire », privé de ce « pas jumeau » qui l’accompagnait au quotidien et donnait sens à la marche, mais aussi, sans doute, au poème lui-même : « *Quelle reconnaissance mener désormais, solitairement ? à quoi bon ? de quel profit ?* » (*EBP*, 38).

De commune à chacun, ou chacune, l’expérience, si elle demeure partageable, s’est changée en douleur individuelle de la perte, irrémédiable : « à quoi bon », dès lors, continuer à écrire, à « inventer un chemin » dans les mots, et pour qui ? *En bref, paysage* nous apprend entre les lignes que, quand bien même le lecteur anonyme n’aura cessé d’être la visée du poème (« Le poème est tout entier élan vers l’Autre », *PV*, 20), cet « autre » avait néanmoins un visage privilégié – élu entre tous : celui de l’épouse disparue, première lectrice désormais manquante.

Violence et impermanence du vivant

[...] écrire assurément n’est guère
qu’une tentative de résister aux forces
destructrices qui nous menacent, de
juguler le Temps [...]. (*BM*, 97)

À l’opposé des brèches heureuses ouvrant l’espace ou l’horizon, dans d’autres recueils (« Clair engouffré entre les pins », *PM*, 35), le regard,

¹⁸ Voir par exemple, dans *L’Invisible parole* : « ici », *IP*, 1 ; « En ce lieu (non celui où j’écris », *IP*, 8 ; « du seuil de la chambre », *IP*, 13 ; ou encore : « Dans l’embrasure de la fenêtre donnant sur les jardins, [...], ici », devant *Portrait de femme* de Caracciolo, à la Galerie Borghese, à Rome, *IP*, 6.

dans *En bref, paysage*, avère « Soudain cette échancrure, [...] cette brèche dans la gloire du jour, profonde », où « se brisent [...] toutes lignes mélodiques. » (EBP, 58), tandis que « L'horizon l'englue » (EBP, 48) et que les « arêtes coupantes » de la lumière (EBP, 27) font écho à l'entaille, « à coups répétés », de « la lame ébréchée de l'ombre » (EBP, 61). La violence, quoiqu'il y paraisse (mais après *Ma femme ô mon tombeau*¹⁹ elle se verra presque partout contenue, retenue, canalisée – parce que redoutée jusqu'à l'insupportable), n'est de loin pas absente chez le poète. Michel Collot en faisait le constat, en 2005, dans sa claivoyante préface à la réédition d'*Éboulis* :

Si par pudeur, choix éthique et esthétique, Chappuis préfère le plus souvent contenir l'expression du tragique, il ne faut pas en sous-estimer la violence, [...] constamment sous-jacente à son écriture. Ses premiers textes sont hantés par le spectre d'une défection inéluctable. (ÉAP, 8)

tout en observant parallèlement que, chez Pierre Chappuis, c'est toujours « le spectacle d'une nature en proie aux forces du hasard et de la dispersion [qui] réveille les drames de l'histoire collective et personnelle », jamais évoqués directement. (Ainsi du terrible poème « Champs de maïs », *É*, 143-150, traversé des mots « ghetto », « génocide », « Furent massacrés »...)

Tout comme l'expression du deuil et l'angoisse de la mort qui se rapproche se loveront secrètement au creux des mots et des images de *En bref, paysage*, son dernier livre, c'est déjà, trente-cinq ans plus tôt, dans « les replis secrets des paysages les plus harmonieux et d'une vie ordonnée » que le poète d'*Éboulis* (observe Michel Collot, *ÉAP*, 7) « décèle les traces de l'universelle entropie » : du désordre et de l'impermanence constitutifs d'une réalité perpétuellement mouvante, instable, chahutée, violente, que rien n'immobilisera, ne fixera, ne résoudra ni ne pacifiera jamais – sinon, illusoirement, le poème (« la vanité, à tout jamais, de l'acte d'écrire », *IP*, 1) – et dont tout être vivant participe également : humain, animal, végétal, montagne, roche, rivière ou volcan.

Tout bouge (Πάντα ῥεῖ), tout est rythme et mouvement, professait Héraclite, dont – par le relais de Char, qu'il a beaucoup lu²⁰ – on serait

¹⁹ « Salut à la violence déchaînée contre nous quand nous aurons brûlé toutes limites, salut au seul désastre propre à nous réunir ! », *MFT*, 33.

²⁰ S'il peut sembler en partie incongru (tant Chappuis est étranger au ton comme à l'engagement d'un René Char), le rapprochement du poète d'*En bref, paysage* avec celui de *Partage formel*, en dépit de tout ce qui les sépare, ne me paraît pas dépourvu de

souvent tenté de rapprocher Pierre Chappuis, pour qui toute chose, et la langue elle-même, est « matière mouvante » « que nul n'a le pouvoir d'endiguer ou de s'approprier²¹ ». En témoigne parmi d'autres ce magnifique fragment de *En bref, paysage* consacré au mouvement de l'eau (mais seule la mention du « courant » exclut qu'il puisse s'agir d'une femme !), que miment rythmes et sonorités claquantes du poème :

Soudain elle perd pied, tombe, emportée, tombe
et tombe encore, bousculée, prend des claques,
qu'importe, se fracasse, se casse les reins,
qu'importe, une fois encore qu'importe ; trop tard
elle se rebiffe, cheveux en désordre, écharpes dé-
nouées, brandies en vain, elle se tourne et retourne,
étourdie, reprise dans le courant, s'éloigne, tou-
jours une. (*EBP*, 41)

Comme on pourrait aussi le rapprocher de Montaigne (auquel il était particulièrement attaché²²) : « Le monde n'est qu'une branloire pérenne. Toutes choses y branlent [bougent] sans cesse : la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Égypte [...]. La constance même n'est autre chose qu'un branle [mouvement] plus languissant²³ ». En écho, dans *À portée de la voix* : la montagne, « immobile voyageuse » (*APV*, 32).

La tension comme loi : « malgré la bourrasque », le renouveau, la reffloraison

Et pourtant... Ce poète de l'instable, de l'incertain, de l'éphémère, si étranger à toute auto-complaisance – au point de s'être d'abord donné pour visée, à l'instar d'un Ponge, d'un André du Bouchet, ou d'un Philippe Jaccottet, l'effacement du sujet devant les choses –, ne saurait, même alourdi par le deuil, et même devant le seuil ultime, devenu si

pertinence. (Voir, *infra*, note 1. Ou *BM*, 69-70, *LR*, 30, etc. : les renvois à Char se révèlent nombreux.)

²¹ Pierre Chappuis, dans Patrick Amstutz, *op. cit.*, p. 42.

²² Il le rapproche de Ramuz par la nécessité, qui leur fut commune, de s'inventer une langue (dans *BM*, 18). Admirant sa « merveilleuse et libre ouverture », « comme on peut être attiré par son contraire » (dans une lettre inédite à l'auteur du 1^{er} février 2011), le poète n'aura cessé d'envier à Montaigne ce lâcher « dont le désir parfois [l]'effleure ». Le philosophe du « juste milieu », de la *mediocritas* ou de la mesure, est l'un des quelques auteurs (avec Rousseau, Nerval, Proust...) que Chappuis mentionne souvent – en dehors des poètes – au fil des pages : deux fois dans *PV*, 47 et *PV*, 115, trois fois dans *BB*, 18, 127, 135, etc.

²³ Michel de Montaigne, *Essais*, III, 2 (*Du Repentir*).

proche, se préférer ; ou préférer (par « repli égoïste », *PV*, 85, une expression qui revient souvent sous sa plume, pour se voir condamnée) sa propre douleur au « vif » de la réalité, toujours double ou paradoxale, du monde qui lui survivra, et survivra dans ses mots.

En dépit des circonstances, ce recueil construit – comme d’autres, déjà – autour de l’alternance des saisons, qui structure strictement toute la première section²⁴, ne sépare donc pas rigoureusement l’ombre de la lumière, ni ce qui « s’effondre » ou finit de ce qui, nécessairement, renaît, ou refléurit :

*Un tracé – mon regard – incertain, entre-deviné, qui
ne sépare, ultime, ne met un terme à rien dans le pre-
mier remuement de l’aube.*

[...]

*Haies vives – effervescence, appels et répons – bruissant
de tout l’éclat de leur refloraison. (EBP, 22)*

Ces façades élevées, ces hautes falaises de craie jail-
lies des brumes, voilà qu’en un instant elles se déla-
brent, s’effondrent.
L’orage. Proche ou non. Près d’éclater ou non.

*Oiseaux ou feuillages sans répit volètent, hôtes de l’arbre
printanier – son renouveau – malgré la bourrasque. (EBP,
54)*

Le lecteur, passant de l’ombre portée de la mort au « vif » (le mot revient plusieurs fois dans le recueil) : celui des « *Haies vives* » (*EBP*, 22) ou de la « *Vive alouette* » (*EBP*, 56), et du sombre à une lumière fugace (ici reliée au « vif » par l’assonance du « i ») :

Une fronce de lumière, unique, fuit.

[...]

Aigu, vif est le foyer de l’attente. (*EBP*, 39)

²⁴ **Hiver** (*EBP*, 9-15 : voir « *dans le vide l’hiver* », p. 10 ; « *hiver vagabond à fleur de neige* », p. 12 ; « *le givre au sol déposé par la nuit* », p. 13 ; « *avant-printemps, arrimé aux flancs de l’hiver* », p. 14, etc.) ; **printemps** (*EBP*, 16-22 : voir « *ses débordements printaniers* », p. 16, ou : « *(printemps, le printemps à gorge déployée)* », p. 19) ; **été** (*EBP*, 23-29 : voir « *L’été, fruit mûr* », p. 23, ou : « *nuages que juillet déploie* », p. 25) ; **automne** (*EBP*, 30-32 ; voir : « *La lie de l’automne* », p. 30) – les dernières pages échappant à cette construction pour soudain revenir à l’été (voir p. 34 : « *Maïs de juillet* »), saison sur laquelle se referme donc cette section.

sera soudain frappé de ces images inattendues d'« *allégresse* », à fouler des pieds l'automne (*EBP*, 30), de « *printemps à gorge déployée* » (*EBP*, 19) ou d'aubépines « *émoussillées, joyeuses, pétillantes*, implicitement comparée à des jeunes filles « *allant bruyamment en bande le long du chemin* », comme « *au retour d'une fête* » (*EBP*, 16). Observons pourtant ce glissement – par paronomase, figure de style dont le poète est coutumier (ainsi de : « Papillons par nuées, paillettes, papillottes », dans *DPS*, 24) – de « *vive* » à « *vide* » (*EBP*, 14)... par le relais du mot « *précipice* » :

*Eau vive.
Juste sous mes pieds s'effondre une colonne de bruit, va-
carme comme vertige – le mot précipice – tournoyant
dans le vide.*

Glissement que renforce encore (elle aussi coutumière à ce poète « *orfèvre* »²⁵) l'allitération du « *v* » reliant en cascade « *vive* », « *vertige* » et « *vide* », ici devenue élément structurant du poème, comme ailleurs, le « *f* » :

Fouillant l'ombre du soir de fond en comble [...]

*Frênes : regard tremblé.
Fauvette : son chant, brusquement, par à-coups,
toujours, le frôlant, à la recherche d'un point
d'équilibre. (EBP, 20)*

ou comme déjà, dans un très beau poème en vers libres d'*Entailles* :

Futaie ou fouillis.

*Qui,
du bourdonnement de la lumière,
bruisse de toutes parts.*

Forêt ailée. (E, 64)

Ainsi, de la première à la dernière page du recueil (« *Qui, là, brutalement se casse.* », *EBP*, 61), une permanente *tension* organise et dynamise les fragments (généralement répartis en deux ou trois blocs sur la page) constitutifs de chaque poème, tant sur le plan des images, des

²⁵ Philippe Jaccottet à propos de Pierre Chappuis, dans « Une lettre grand ouverte », *La Sape* 52-53, 1999, p. 13 : « votre main d'artisan expert, d'horloger [...], d'orfèvre ».

sonorités ou de la composition que sur celui du paysage, du « tableau » mis en scène :

Inégalement, parmi les blés, pavots distribués par poignées ; ici, là, au-dessus de nous, le chant des merles.

Tendu à souhait est l'arc de l'espace. (*EBP*, 21)

mais aussi sur l'espace de la page elle-même (où le réglage, la tension entre « blancs » et fragments se révèlent ici particulièrement subtils), ou encore d'une page à l'autre, en miroir – tension que souligne encore, typographiquement, selon une quasi systématique, l'alternance régulière²⁶ de fragments en caractères italiques et romains, maintenant jusqu'au bout l'équilibre de ce recueil extrêmement *composé* (comme pour mieux en contenir l'émotion) entre le sombre et le clair, la fin et le (re)commencement, la joie et les sanglots :

Indémêlables, mon chagrin, ma joie. (EBP, 45)

Tension paradoxale et alternance (comme dans le *ying* et le *yang*), recherche permanente d'un « équilibrage », d'une balance à maintenir, ou d'un point de *rencontre* à trouver, fût-ce comme horizon du regard, ou du désir, entre les parts discordantes ou violemment contradictoires du réel : il en va là – au nom d'une quête de *sérénité* et d'allègement (ou de dessaisissement) qu'il lui est arrivé, par excès de scrupule, de considérer avec sévérité²⁷ – d'une constante de l'esthétique de Pierre Chappuis, qu'il aura jusqu'au bout respectée. Et d'une danse sur le vide : celui – « vide médian », dynamique – qui meut le monde, pour la philosophie orientale²⁸ (à l'opposé du néant²⁹ qui hante la tradition occidentale) ; ou celui de la page.

²⁶ Seules font exception *EBP*, 31 (ou l'italique se glisse quand même dans deux parenthèses), 35 (dernière page de la première section, où la phrase commencée semble rester en suspens), 39 (en romain), 42 (en italique) et 49 (en romain).

²⁷ Voir *LR*, 40 : « assign[er] à la poésie un devoir de sérénité [...], comment ne pas voir là, par moments, un alibi [...] ? ». Et p. 43 : « Voir en tout instabilité et devenir, toujours clore sur un point d'interrogation, le pardonnera-t-on à qui, dans son existence de tous les jours, aura fui les heurts et l'insécurité ? ». Ou *BM*, 30 : « Suffit-il de croire que la poésie, toute poésie [...] n'a d'autre vocation que de rendre le monde habitable ? ».

²⁸ À laquelle le poète n'était pas insensible, avouant, malgré son peu de connaissance de la poésie chinoise ou japonaise, s'y « sentir chez soi » (*LR*, 19). On serait presque tenté – toutes proportions gardées – de rapprocher du *satori* (dans le bouddhisme zen) ce « ravissement » devant la réalité que Pierre Chappuis mentionne dans *LR*, 20, le

Sensualité, jouissance de la matière du monde

« Les mots pour ce poète sont comme des antennes qui palpent la matière du monde tout autour³⁰ » écrit Florian Rodari, son éditeur à La Dogana. Il y a, dernière composante qu'il m'importe de souligner, en conclusion, une sensualité trop peu vue chez Pierre Chappuis, et parfois même un jaillissement inattendu d'érotisme heureux, jubilatoire – mais qui là encore, comme la violence, la douleur, ou l'effusion, se dira *par détour* (pudeur protestante ? refus, à la fois, du trivial et de la sublimation ? ou exigence esthétique – suivant la leçon de Mallarmé : « Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve » ?). Non pas en évoquant directement les corps, le désir, mais en passant par les choses : que ce soit par le biais d'une œuvre d'art – comme dans *De l'un à l'autre*³¹, où face à une sculpture de Marcel Mathys, le regard et les mots du poète épousent le mouvement de la main de l'artiste, qui « éprise interminablement, inlassablement suit une courbe [...], glisse, heureuse de perdre ses repères (*hanche ? bassin ? épaules ?*), se remémore, invente, jamais lasse, reprend par mille détours la même reconnaissance (*corps que parcourt le frisson d'une attente*) », enfin « se laisse aller, paume et doigts aimantés choyant, remodelant, ployant pierre ni femme, pierre, femme, comme une eau jaillissante, rêvée. »... ou que ce soit à partir du spectacle sans cesse réinterrogé de la nature – et de manière privilégiée, de la contemplation de l'eau, invariablement féminisée (voire érotisée), comme dans ce très étonnant poème de *En bref, paysage* :

Ses lèvres, à peine remuent-elles, offertes, dérobées, offertes, à côtoyer sereinement les pierres murmurantes de la jetée.

comparant à la « révélation » proustienne mais aussi (*LR*, 19) à « l'évidence sidérante » – « subite, renversante, de l'ordre du jaillissement », précise-t-il – dont parle Jean-François Billeter à propos de la relation des poètes chinois à la réalité. Voir aussi *BB*, 44 : « ce qui, extérieur à moi [...], me ravit, m'enlève à moi-même. Là pourtant l'origine et fin ultime de la poésie [...] »

²⁹ Voir Pierre Chappuis, *LR*, 42 : « Assurément, par le manque même qu'il creuse, le vide est dynamique, non le néant, quant à lui sans bornes, mais – blancs, silences – le « vide médian », intervallaire [...] ». Ou dans *D*, IV, 15 : « Quel éveil en nous qui ne se fonde sur cet écart, cette marge, absence et ressourcement, vide ».

³⁰ Florian Rodari, préface à Pierre Chappuis (et Sylviane Dupuis, Claude Dourguin & Pierre Romnée), *Le Lyrisme de la réalité*, Genève, La Dogana, 2003, p. 10.

³¹ Pierre Chappuis, *De l'un à l'autre (dans la compagnie d'artistes amis)*, Genève, La Baconnière/Arts, 2010, p. 125.

Intensément, ce bleu jusqu'à l'aveuglement.
Tout, de là, à nouveau.

*Aigrettes, linaigrettes, petites touffes d'aube issues du
brouet marécageux de la nuit avant, bordant le che-
min, l'étroite rangée de coquelicots, telle (vos lèvres,
vos jolies lèvres, Mesdames !) la rougeur longeant
passagèrement l'horizon. (EBP, 18)*

Comme si « de là, à nouveau » : de l'intensité du bleu, ou de la lumière, mais aussi du désir doublement ravivé par le paysage (vaguelettes du lac, ou coquelicots), et peut-être : de l'écriture du poème, de sa parfaite *dispositio* sur la page (de sa dérisoire beauté éternisée), tout pouvait quand même renaître. Pour soi. Et pour autrui.

Car tout poème, tout livre, s'ils partent nécessairement de soi (au risque sinon de l'inauthentique), visaient aussi et surtout, pour Pierre Chappuis, un « au-delà de soi » qui est leur « seule justification³² ».

³² Pierre Chappuis, dans Patrick Amstutz, *op. cit.*, p. 43.

Lydie Cavelier

De *Ma femme ô mon tombeau* (1969),
à *La Nuit moins profonde* (2021)

En 2021 paraît aux éditions Empreintes le recueil *La Nuit moins profonde*. La table des matières du recueil de ce livre posthume comporte sept sections : « Le don du poème », « Ma femme ô mon tombeau », « ...et la joie... », « La nuit moins profonde¹ », « ...totale, hélas ! l'obscurité... », « L'espace que rien ne borne », et enfin « Ce lieu, cette échancrure ». Les entrées en italique ne désignent pas des poèmes mais de courts énoncés-navettes qui assurent entre les textes une sorte de conduction, par contrastes d'intensité ou par renversements. Les deux derniers titres cités correspondent à des inédits, tandis que « Le don du poème » est une des proses de *L'Invisible Parole*² (1977) et que « La nuit moins profonde³ » est un livre d'artiste auparavant publié en 2000. Ces ensembles s'articulent autour de l'œuvre *Ma femme ô mon tombeau*, parue la première fois en 1969 aux éditions Robert.

Dans le premier volume de la *Revue de Belles-Lettres* de 2021, Jean-Pierre Burgart, ami du poète, ne manque pas d'interroger la portée de ce geste de remaniement d'un ensemble poétique qui donne inévitablement au lecteur « le sentiment que le poète qu'il connaît ne s'est pas encore trouvé⁴ ». La réécriture, explique-t-il, réalise l'« unité » de l'œuvre qui « semble ainsi regagner sa source⁵ ». La notion de source est d'autant plus juste qu'elle suppose la cohérence d'une démarche poétique : la réécriture gagne à être comprise comme un effort ultime d'équilibrage entre effusion lyrique et retrait énonciatif. Rappelons qu'en 1969, Pierre Chappuis s'était résolu à publier *Ma femme ô mon tombeau* après que l'orientation du lyrisme de la réalité d'inspiration reverdyenne s'est imposée à lui dans *Distance aveugle*. En 2021, la parution posthume de *La Nuit moins profonde* et de *En bref, paysage* (Corti) témoigne à

¹ Les notes d'auteur rappellent que l'ensemble des poèmes accompagnait des lithographies de Marcel Mathys dans un livre d'artiste publié en 2000 chez Thierry Bouchard.

² Ce texte fait référence à l'une des fresques de la Tombe du baron, il a été republié en 2000 dans *Distance aveugle* précédé de *L'Invisible Parole*, Paris, José Corti, 2000, p. 46.

³ À la fin du livre, les « Notes de l'auteur » précisent que « cette suite de poèmes, légèrement augmentée, accompagna[n]t les lithographies de Marcel Mathys » est parue chez Thierry Bouchard, imprimeur à Losne en 2000.

⁴ Jean-Pierre Burgart, « Un peu profond ruisseau... », in *Revue de Belles-Lettres*, 2021, I, p. 165-167.

⁵ *Ibid.*

nouveau de cette double postulation du jaillissement passionnel, tumultueux, et de la « diffraction affective⁶ » dans la labilité paysagère.

Pour rendre compte de sa lecture de *La Nuit moins profonde*, Michaël Bishop⁷ met en évidence les tensions tonales entre les poèmes « de perte, d'absence, de tristesse » et les « poèmes de “rêve” et de “rutilance d'une promesse” ». Partout, ajoute-t-il, « flotte une tensionnalité qui donne au recueil son pathétique, le drame d'un geste, celui du *poëin* même, compris *concurrentement* comme acte et lieu d'accomplissement, de célébration, d'offrande de tout ce que le poétique peut générer ».

En effet, la cohésion et le sens du livre sont d'ordre poétique. Toutes les tensions ménagées par le poète affirment le caractère primordial d'une énergétique de l'absence et du vide, énergétique que le décès de l'épouse a violemment investie en novembre 2017. C'est donc bien le travail du deuil qui se surimprime sur la poétique de l'absence et non l'inverse, et ce sont précisément les enjeux de ce processus que nous étudierons en revenant d'abord sur les remaniements dans « Ma femme ô mon tombeau », puis sur le fonctionnement d'ensemble du recueil.

Le travail de réécriture de « Ma femme ô mon tombeau »

Entre 1969 et 2021, Pierre Chappuis a effectué des remaniements notables en ce qui concerne la structure de l'ouvrage, l'ordonnement des textes et leur forme. La réécriture du contenu de certains poèmes est moins prégnante, mais elle n'en est pas moins significative pour autant.

Du point de vue de la charpente, l'organisation tripartite reste privilégiée mais le fonctionnement même de l'œuvre diffère. En 1969, chacune des trois parties⁸ reposait sur l'alternance entre les formes poétiques et des choix typographiques afférents : en première position, un poème en vers libres et en strophes, suivi d'un poème en vers libres sans strophe, en troisième position, un poème en prose relativement ample et, en quatrième, un poème en prose plus bref et inscrit en caractères italiques. À la fin de chaque partie, un poème en prose se développe non plus sur une page unique mais sur deux voire quatre feuilles. La table des

⁶ Notion étayée par Antonio Rodriguez dans *Le pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*, Sprimont, Mardaga, 2003.

⁷ Sur le site Poezibao : Bishop, Michaël, Note de lecture : « Pierre Chappuis, *La Nuit moins profonde* », vendredi 18 février 2022, <https://poezibao.typepad.com/poezibao/2022/02/note-de-lecture-pierre-chappuis-la-nuit-moins-profonde-par-micha%C3%ABl-bishop.html>.

⁸ La première et la troisième parties réunissent neuf poèmes tandis que la seconde en comporte quinze.

matières de 1969 mettait en évidence ces dynamiques d’alternance formelle et tonale avec le recours aux majuscules, aux minuscules ou à l’italique dans les titres. Pour l’édition de 2021, Pierre Chappuis transforme systématiquement les poèmes en vers en poèmes en prose, harmonisant ainsi l’ensemble des textes du recueil. L’architecture de « Ma femme ô mon tombeau » reste tripartite, si ce n’est qu’entre les parties une et deux, le poète insère un ensemble pivot intitulé « *Au vol...* ». Le principe d’alternance typographique qui prédominait est donc supplanté par celui de l’encadrement car, dans « *Au vol...* », l’auteur réunit, redistribue et réécrit ces textes en italique⁹ qui étaient auparavant intercalés entre les poèmes en caractères romains et dispersés dans les trois parties. En 2021, le choix de l’italique coïncide avec le développement d’une double isotopie de la traversée et de la promesse d’allègement. La mise en scène du parcours d’élancement au travers des pesanteurs du vide et de l’absence est accentuée par ailleurs : le poème éponyme qui commence par « Mon tombeau, ma vie, j’avance en toi [...] » vient se placer en position liminaire, tandis que l’énoncé transverse – « ... *et la joie entre nous refaisant son chemin...*¹⁰ » – vient raccorder « Ma femme ô mon tombeau » avec la section suivante, « La nuit moins profonde ».

Bien que manifeste dès 1969, cette dynamique poétique du franchissement réitéré de l’absence et du vide s’infléchit sensiblement grâce à un double travail de redistribution des poèmes dans l’œuvre, et de remaniements textuels. En 2021, l’ordre des poèmes change radicalement, la première partie rassemble désormais les poèmes les plus univoques et les plus sombres. Dans le dernier texte de la première partie, il s’agit ainsi de « descendr[e] les degrés de l’abîme¹¹ ». Par contraste, les poèmes réunis dans la seconde partie dessinent des lignes de tension plus vives et aussi plus ambivalentes, puisqu’incessamment le poète se « dépren[d] de vivre¹² » et puis tente de se reprendre.

L’étude des modifications concernant l’ouverture et la clôture du livre éclaire les principaux enjeux de la réécriture de « Ma femme ô mon tombeau ». Pour commencer, revenons sur le fait qu’en 2021, Pierre Chappuis décide de placer en position initiale le poème éponyme et d’en

⁹ Hormis cet énoncé, précédé et suivi d’une page blanche où figurent uniquement des astérisques : « ...Puis vint, tombeau ou chrysalide, la traversée d’un long hiver... » (*La nuit moins profonde*. Chavannes-près-Renens : Éditions Empreintes, 2021, p. 33). Ces trois pages figurent un axe de renversement dans « *Au vol...* ».

¹⁰ Pierre Chappuis, *La Nuit moins profonde*, Chavannes-près-Renens, Éditions Empreintes, 2021, p. 51.

¹¹ *Ibid.*, « Vent debout », p. 25.

¹² *Ibid.*, p. 30.

modifier le premier vers. « Ma femme ô mon tombeau, ma vie¹³ » devient « Mon tombeau, ma vie » tandis que les vers et les strophes se convertissent en syntagmes et en phrases de prose :

Ma femme ô mon tombeau, ma vie
J'avance en toi de silence en silence
Dans ton sommeil ou dans ton mal
Jusqu'à la rutilance d'une promesse.

En vain, pour me guider, ce miroir sourd ;
En vain, mes coups de serpe dans les ronces :
Pour te sauver,
J'ouvre un chemin comme une plaie.

Mon pays désolé, je te choisis encore !
Ta lampe saigne, dans ma main,
Contre la nuit élève une nuit plus intense,
Fais un rempart de tes forêts.

Mon tombeau, ma vie, j'avance
en toi de silence en silence dans ton
sommeil ou dans ton mal jusqu'à la
rutilance d'une promesse.

En vain, pour me guider, ce
miroir sourd ; en vain, mes coups
de serpe dans les ronces : pour te
sauver, j'ouvre un chemin comme
une plaie.

Ta lampe saigne, dans ma main.
Contre la nuit élève une nuit plus
intense.

L'oblitération du groupe nominal « Ma femme » et de l'invocation au tombeau n'atténue pas vraiment la dimension expressionniste du poème. Par contre, après le deuil de l'épouse, l'auteur s'attache à déjouer toute référence biographique trop évidente, de même que tout ancrage concret : le « pays » et les « forêts » disparaissent. Il est nécessaire de mettre en relation l'effacement de « Ma femme » et l'ajout du texte « Le don du poème » au début du recueil. En effet, ce texte initial renvoie à un tombeau précis, la tombe dite « du baron » qui se situe à Tarquinia. La fresque qui orne la tombe représente une femme, « la mère », « l'épouse », devenue pour partie « étrangère¹⁴ ». Reprendre le terme « femme » convoquerait nécessairement cette image alors que l'enjeu est de figurer l'absence comme inéluctable compagne du poète. Par ailleurs, en gommant une invocation élégiaque relativement conventionnelle, Pierre Chappuis infléchit le geste de l'adresse pour établir, en lieu et place d'une relation de stricte aliénation, une intersubjectivité doublement irréductible aux deux lieux communs de l'exil poétique et de la détresse du deuil. Au seuil du livre, les paradoxes entre la plongée dans l'abîme et l'espoir, entre la violence recherchée, incorporée et la dépossession de soi, ou encore entre le dessaisissement et l'appréhension,

¹³ En 1969, le poème ouvrait la partie II de l'œuvre (*Ma femme ô mon tombeau*. Moutier : Éditions Robert, 1969, p. 27).

¹⁴ *La Nuit moins profonde*, op. cit., « Le don du poème », p. 11.

spécifient cette absence qui, pour Pierre Fédida¹⁵, régit la vie psychique. Le poème serait le « miroir sourd » de cette vie intérieure ; il en reflète la dynamique propre, celle d'une « traversée permanente de toute identité, sans oublier celle de la plénitude, du manque et même du vide¹⁶ ». Sur la page « blanche, de privation ni d'oubli » opère l'énergétique d'une absence que rien n'explique ni ne comble, et dans « laquelle [s]'enfonce sans retour¹⁷ ». En d'autres termes, l'évidement est tel que l'allégorie s'indétermine et « élève une nuit plus intense ». Les remaniements, les suppressions et le choix de la fluidité de la prose accusent la dimension figurale de l'absence, en enrayant certains traits plus convenus.

Dans l'ensemble des poèmes de « Ma femme ô mon tombeau », toutes les notations trop concrètes, trop crues ont été supprimées. Par exemple, le poème liminaire de 1969, « Le temps dévoré », est remanié de façon à ce que disparaisse l'énoncé suivant : « Pour la mort (qu'elle tranche mes poignets) ». Et le processus est pleinement emblématique : ici et là, l'auteur coupe telle comparaison emphatique (« *Tel le suicidaire choisissant le plus haut point de la falaise, lieu entre tous désigné pour exalter la mort, je me penche par-dessus la balustrade givrée du matin* ») ou telle image jugée trop frivole ou obscène (« *Comme ceux – là, laissés en arrière, et qui se sont tus une fois leur bouche remplie de terre*¹⁸ »). Les évocations qui concernent des postures pouvant sembler affectées sont systématiquement retranchées, de même que celles qui rapportent les hallucinations les plus baroques¹⁹. Reste que ces remaniements n'ont rien à voir avec un reniement : l'expression antithétique de la violence des affects y gagne en intensité. Ce type de retouches nous apprend tout à la fois ce que Pierre Chappuis doit à Baudelaire, et ce qui l'en distingue profondément. De manière superficielle, l'esthétique de l'ambivalence et des contrastes réversibles rapproche les poètes, notamment quand ils s'envisagent à la fois comme victimes et comme bourreaux : « *Tu es ce clou fiché dans ma mémoire ; je suis ton cauchemar, ton étau de*

¹⁵ Fédida, Pierre, *L'Absence*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Inconscient », 1978.

¹⁶ Kristeva, Julia, « Au-delà de l'absence », in *Recherches en psychanalyse*, 2005/1 (n° 3), p. 121-125. DOI : 10.3917/rep.003.0121. URL : <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse1-2005-1-page-121.htm>

¹⁷ *La Nuit moins profonde*, op. cit., « Page blanche », p. 41.

¹⁸ *Ma femme ô mon tombeau*, Moutier, Éditions Robert, 1969, respectivement page 30 et page 32.

¹⁹ Citons par exemple : « Je m'en remets à la tempête : franchi (avec délices) le garde-fou insuffisant, l'abîme splendide se renverse d'un coup » (*Ma femme ô mon tombeau*, p. 37) ou encore « Malgré l'obscurité et le tumulte, j'ai chevauché sur un brasier, maître et esclave de l'indomptable. » (*Ibid.*, p. 39).

*douleur*²⁰ ». Par ailleurs, l'absence rime avec l'obscur, avec la nuit, avec le froid hivernal, avec l'angoisse, avec le mal et avec le tombeau. Avec des accents allégoriques, l'absence est « fille des ténèbres », ses yeux sont des « gouffres » et si elle prend la parole, c'est pour exalter son amour de l'hiver. La figure à laquelle s'adresse le sujet lyrique possède, comme la Beauté baudelairienne, une « respiration » « minérale », [s]es mouvements sont ceux de la pierre ». Quant au sujet lyrique, il se présente alternativement comme une proie (« Je porte en moi la torche de ton mal ») ou comme un gardien (« pour te sauver, j'ouvre un chemin comme une plaie²¹ »). Néanmoins, dans l'œuvre du poète romand, si l'horreur est désirable, elle ne coïncide jamais avec un repli solipsiste ; elle s'accorde étrangement avec la promesse d'une intersubjectivité : « Salut au déploiement de la violence, seule propre à nous réunir²² ! ».

De fait, « Ma femme ô mon tombeau » ne répond pas plus à une poétique du deuil qu'au leitmotiv romantique du tombeau des Muses. Bien que le poète évoque un exil hors de l'Éden²³ et une défaillance langagière²⁴, ce n'est pas tant le pouvoir de la poésie qui est en cause, que l'énonciation intersubjective et son pouvoir d'inclure le locuteur dans le monde. En outre, l'effroi devant le vide est indissociable d'un élan vital irrépressible. Ainsi, les modifications apportées à l'ultime poème, « Mouette échappée de la brume », soutiennent une véritable poétique de l'absence (à gauche, le texte de 1969, développé sur quatre pages, à droite, celui de 2021) :

Du doigt, tu suis une mouette, heureuse
prisonnière dont je jalouse le caprice.
Je la rattrape par ton geste, ou je la manque,
regagnant (ou reperdant) mer et rivage.

Chétive et flamboyante, elle se heurte aux
vitres du matin.

Oiseau seul au-dessus de la mer.

Malgré ses appels incessants, aucun des

Du doigt, tu suis une mouette,
heureuse prisonnière dont je
jalouse le caprice. Je la rattrape par
ton geste, ou je la manque,
regagnant et reperdant mer et
rivage.

Oiseau seul au-dessus de la mer.

Dans le demi-jour, son cri faiblit,

²⁰ *La Nuit moins profonde, op. cit.*, p. 31 (« Au vol », partie dans laquelle tous les énoncés sont inscrits en italique).

²¹ *Ibid.*, respectivement p. 24, p. 45, 24 ; puis, pour la dernière citation, p. 17.

²² *Ibid.*, p. 25.

²³ Dans « T'appellerai-je encore ? » (*Ibid.*, p. 22) : « Naguère, nous nous installions dans le verger clos de l'été où nous avions l'exacte mesure de nous-mêmes, réjouis de la chaleur ou de la fraîcheur vespérale, ou de la première pointe de l'aube. ». Sur ce point, nous renvoyons au chapitre concernant Pierre Chappuis dans l'essai *Le Paysage originel. Changer de regard sur les littératures francophones*, Paris, Hermann, 2022.

²⁴ *La nuit moins profonde, Ibid.*, « Au vol... », p. 30 : « Je dis demeure, mais la demeure de ton nom est brouillard ; je dis table, et comme je m'appuie sur elle, elle s'effondre ».

siens ne la rejoint.

Dérisoire, mon entêtement à tendre des réseaux.

Dans le demi-jour, son cri faiblit, ses ailes battent d'un mouvement moins saccadé.

Agonie ou gestation ? Je me résous à l'attente, muet, égaré, à l'autre extrême de l'espace.

ses ailes battent d'un mouvement moins saccadé. Malgré ses appels incessants, aucun des siens ne la rejoint.

Muet, égaré, je reste à tes côtés, tourné résolument vers quel avenir qui sera nôtre ?

D'une version à l'autre, les corrections touchent plusieurs points. Le plus flagrant est l'affermissement de la dynamique textuelle que les trois paragraphes de 2021 redessinent fortement : grâce au geste de désignation, l'autre est capable de saisir la vie et le sujet prend prise avec lui dans le monde, parvenant ainsi à envisager un « avenir ». L'oiseau, esseulé est un double du poète, un reflet partiellement décalé : le sujet « reste » désajointé mais l'autre, une femme, la poésie, son injonction ou sa promesse, donnent prise dans le vide²⁵. De fait, il n'est pas anodin que soit supprimée la notation sur la vanité des liens poétiques et de leurs « réseaux ». Ce choix va de pair avec la réécriture de la fin du poème. L'incertitude et l'instabilité ne sont pas amoindries, mais le foyer de l'absence fonde paradoxalement un échange, une proximité, un intervalle commun (« nôtre »), en lieu et place d'une exclusion radicale « à l'autre extrême de l'espace ». La poïétique de l'absence est indissociable de la mise en scène de la précarité et de la force à mobiliser incessamment pour conjurer la stérilité de l'angoisse : si l'« échappée » est provisoire, elle n'est pas vaine. En 2021, il est impossible de ne pas tenir compte de l'ambivalence de ce *nous* convoqué par le possessif. Après la perte de l'épouse, la poïétique de l'absence n'est plus uniquement tournée vers la vie : l'intersubjectivité de l'adresse, la promesse de proximité qui s'y rapportent suggèrent que le poète fait face désormais à l'inconnu de la mort. Sa résolution et son effarement tiennent lieu de relèvement : envisager l'« avenir », c'est ressentir la terreur devant le vide, l'effroi qu'a dû la subir la défunte.

Selon cette perspective, la poétique du deuil colore une poïétique de l'absence. Le vide est inéluctable et seule la poésie permet de traverser le manque. Le défaut fait sens dans la mesure où il n'est pas à combler. Dans le texte initial, le poème est un « don », une « coupe », une

²⁵ Le poème « Le chant de l'abîme », *La Nuit moins profonde*, *Ibid.*, p. 47, figure cet acharnement à trouver « prise », à s'élever « pied par pied » au dessus du vide.

« source », une force agissante pour « franchir le Vide²⁶ ». La majuscule pose moins un absolu qu'un point aveugle, innommable d'où surgissent paradoxalement le désir et la promesse de communiquer. L'absence est poétique précisément parce qu'elle anime l'intersubjectivité : l'adresse et, dans la seconde partie de « Ma femme ô mon tombeau », la répétition du geste de tendre la main sont caractéristiques d'une telle démarche²⁷. Si Pierre Chappuis opère un retour à la source, c'est que le remaniement du livre s'inscrit dans le prolongement direct de l'ajout du texte « Le don du poème » : le tombeau du Baron accuse l'intuition première selon laquelle l'artiste trouve la source, « Le sens de [s]a [dé]marche²⁸ » dans l'absence. Le « miroir sourd²⁹ » de l'absence est l'unique guide possible pour fonder la cohérence du lyrisme poétique de toute une œuvre, ce dont témoigne également le fonctionnement d'ensemble du recueil *La Nuit moins profonde*.

Au sujet du livre, Sylviane Dupuis³⁰ rapporte les confidences de Pierre Chappuis : pour lui, la conception de l'ouvrage correspondait à la fois à un « travail de deuil » et à un « devoir » envers son épouse. L'amie du poète ajoute encore que la reprise du tombeau littéraire est une façon de concevoir sa propre mort³¹. Enfin, Sylviane Dupuis envisage l'un des enjeux de la réécriture de *Ma femme ô mon tombeau* en ces termes : les « mots » et les « figures » anciennes « soudain signifient autrement. ». De fait, l'esthétique chappuisienne est en grande partie fondée sur des effets de résonance. En somme, si le poète réinvestit ce premier ouvrage, c'est d'une part parce qu'il y retrouve une polarité lyrique essentielle : le tumulte des affects. D'autre part, s'il regroupe dans un même livre « Ma femme ô mon tombeau », qui ne relève pas d'une poétique du deuil même s'il est dédié à l'épouse, et « L'espace que rien ne borne », ensemble directement enté sur l'épreuve douloureuse du décès, c'est pour mettre en œuvre au sein du recueil un dispositif primordial fondé sur le principe des décalages et des répliques contrapuntiques. Notre propos visera donc à montrer comment les échos entre les divers ensembles de *La Nuit moins profonde* entrent en résonance avec *Ma femme ô mon*

²⁶ *La Nuit moins profonde, op. cit.*, p. 11-12.

²⁷ Nous reportons le lecteur aux pages 42, 43, 44, 45 et 49 du livre (*Ibid.*).

²⁸ *La Nuit moins profonde, op. cit.*, p. 43.

²⁹ *Ibid.*, p. 17.

³⁰ Sylviane Dupuis, « La poésie : intermédiaire talismanique. Fragments pour Pierre Chappuis », in *Revue de Belles-Lettres*, 2021, I, p. 169-177.

³¹ De fait, cette nécessité transparaissait déjà dans le dernier poème du livre *Dans la lumière sourde de ce jardin* (Paris : José Corti, 2016). Dans le dernier texte du livre, le poète entrevoyait déjà dans *Le portrait du jardinier Vallier* de Cézanne une figure lui permettant d'« envisager son propre effacement ».

tombeau, marquant ainsi un allègement alors même que le deuil devient une épreuve sur le plan biographique.

Du livre *Ma femme ô mon tombeau* au recueil *La Nuit moins profonde*

Qu'ils soient d'ordre tonal ou qu'ils concernent l'ancrage biographique, les décalages et les échos entre les textes du recueil renvoient au principe obscur de la poétique. Autour du deuil, Pierre Chappuis élabore une poétique des extrêmes tout à fait spécifique car celle-ci a pour effet de reconfigurer des ensembles textuels qui ne relevaient pas *a priori* d'une poétique du deuil : il promeut ainsi une modalité communicationnelle lyrique qui est paradoxalement fondée sur l'absence. C'est d'abord à l'aune des seuils du recueil que nous analyserons ce travail, avant d'expliquer la tension entre poétique du deuil et poétique de l'absence.

En 1969, la principale dédicataire de *Ma femme ô mon tombeau* était Geneviève. Les citations épigraphiques — « Il faut que le songeur soit plus fort que le songe³². » (Hugo) et « Là où la vie entre dans la littérature, elle devient littérature elle-même³³ » (Tynianov) — fonctionnaient comme une mise en garde : l'écriture du tombeau n'est ni un exercice de style, ni une confidence lyrique à prendre pour argent comptant. De fait, le « songe », l'illusion littéraire, créatrice, est placée du côté de la maîtrise. En 2021, la dédicace est devenue une déclaration amoureuse inconditionnelle et, comme le note Jean-Pierre Burgart, la charge émotionnelle s'en accroît pour le lecteur. La mention liminaire se surimprime sur la portée métaphorique du tombeau en lui conférant un autre relief, et par ailleurs, elle résonne différemment selon les ensembles, interrogeant leurs enjeux les uns par rapport aux autres. La souffrance liée au deuil trouve à s'épancher mais selon des modalités paradoxales, comme si, par le biais de la violence manifeste de l'écriture du tombeau (« La même violence, peut-être, bat en toi³⁴ »), il s'agissait de retrouver la force même de l'allègement, pour soi et aussi pour affranchir l'épouse de la pesanteur tombale, comme le suggère la citation épigraphique empruntée à Jacques Dupin, « l'invisible libellule d'une nuit d'été³⁵ ». Cette citation, le lecteur la redécouvre, entière, à la fin du

³² Victor Hugo, *Proses philosophiques*, « *Promontorium somnii* ».

³³ Iouri Tynianov, « La notion de construction », in Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature. Texte des Formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 115.

³⁴ *La Nuit moins profonde*, op. cit., 2021, p. 23.

³⁵ Le poème « Venteuse » appartient au recueil *Écart* de Jacques Dupin.

livre : « ... et ma chance / de t'atteindre avant / d'être mort // j'aimerais que ce fût / au lieu de vers déchirés / et de leurs bribes tirant / la clarté // le vol vert d'une libellule / et ton corps épris de vent // l'invisible libellule / d'une nuit d'été ». Et c'est alors que la libellule initiale associée à Geneviève coïncide désormais avec l'évanescence du poète qui se *délivre* de ses textes pour se projeter en plein vol. Le recueil embrasse une vie durant laquelle le désarroi et la solitude n'auront cessé de se transformer, de s'alléger. S'il était question dans « Ma femme ô mon tombeau » de « s'enfoncer » dans la « page blanche³⁶ », la nuit ensuite se fait « moins profonde » parce que le poète vise, « au lieu de vers déchirés / et de leurs bribes tirant / la clarté », quelque chose de « plus et mieux qu'un chant » : un « rayonnement ». Comme Jacques Dupin, Pierre Chappuis fantasme une écriture qui se décharge d'elle-même et qui, en s'effaçant, agit de manière lyrique, instaurant une communication d'ordre poétique. De fait, au début comme à la fin du livre, le poème fait immersion dans une fresque, dans un tableau, comme pour s'alléger de son poids, comme pour mieux libérer son pouvoir lyrique. Le poète se projette au cœur même de l'image, fresque ou toile, pour y inscrire en toute « transparence » ses échanges avec les êtres qui lui sont chers.

D'un bord à l'autre du recueil, deux images se font écho : la fresque étrusque de *L'offrande de la coupe*³⁷ dans « Le don du poème » (1970), et les toiles de J.-B. Corot, *Paysage breton* et *Homère et les bergers*, dans « Ce lieu, cette échancrure » (2020)³⁸. Le texte initial est quasi contemporain de la publication de *Ma femme ô mon tombeau*. Il s'apparente à l'*ekphrasis* et il affirme d'emblée l'idée d'un échange en dépit de la mort. La figure commutative de l'« étrangère », de « l'épouse » ou encore de la « mère » confine à l'allégorie, à cette nuance près que son attitude est pour le moins ambivalente. La femme vient-elle répondre au désir de ses proches, le mari, le fils, qui tentent de renouer avec elle, ou bien vient-elle, subterfuge terrifiant, « attire[r] » les

³⁶ *La Nuit moins profonde*, op. cit., « Ma femme ô mon tombeau », p. 41.

³⁷ Le lecteur peut se référer à la description proposée par Jean-Pierre Burgart dans « Un peu profond ruisseau... », in *Revue de Belles-Lettres*, 2021, I, p. 165-167. Il peut aussi se reporter à la page suivante : https://fr.wikipedia.org/wiki/Tombe_du_Baron#/media/Fichier:Tomba_del_barone_1.jpg

³⁸ La toile *Paysage breton : une grille ombragée par de grands arbres* date du deuxième quart du XIX^e siècle (1825-1850), elle se trouve au Musée du Louvre. Les grands arbres et les murs encadrent un espace ombragé, quasi clos, mais par une échancrure, une percée, le regard se plonge vers une étendue verdoyante. Quant au tableau *Homère et les bergers* (1835), il est exposé au musée des beaux-arts de Saint-Lô. Pour le créer, Jean-Baptiste Corot s'inspire d'un poème d'André Chénier (« L'Aveugle ») représentant l'auteur grec qui conte son histoire à trois bergers de l'île de Syros. Cette toile clôt une série sur l'isolement.

siens vers la mort ? Toutefois, le tombeau et le poème apparaissent comme un intervalle d'absence, un espace de reliaement voué à assurer une promesse de communication permettant de « franchir le Vide³⁹ ».

Or, dans le dernier texte, « Ce lieu, cette échancrure⁴⁰ », il n'est plus question de « franchir le Vide » mais bien plutôt d'envisager « Ce vide, cette échancrure. », ces béances tout aussi démesurées que déterminées, biographiquement cette fois, par la perte de l'épouse. La fresque de la tombe du baron figurait un espace intermédiaire et métaphorique appelant une traversée alors que l'évocation ultime des toiles de Corot propose un refuge, un ailleurs intime à investir le plus heureusement possible. Il ne s'agit plus « d'inscrire notre salut⁴¹ » sur la page (texte liminaire) mais, provisoirement, de nous arrimer « Hors du temps » dans une communication lyrique. L'atmosphère picturale dans laquelle s'épancher et se reconnaître fait du poème un vecteur intersubjectif. C'est dans l'intimité offerte par Corot qu'il convient de faire miroiter et sa propre « tristesse » et son propre « apaisement ». Une telle modalité d'investissement lyrique opère autrement que celle de l'immersion au cœur des éléments paysagers, et qui domine dans l'ensemble « La nuit moins profonde » par exemple. Reste que cette communication intersubjective se fonde sur une circulation constante « de la peinture au paysage », du passé au présent, du souvenir à l'imagination. Ainsi agit-elle « plus et mieux qu'un chant⁴² ». L'espace pictural prodigué par Jean-Baptiste Corot est un intervalle mental où « plonger », se recueillir et se reconnaître : « Du même au même. Nous. Souvenu, rêvé, ressouvenu ». Circuler dans le paysage du tableau revient à y inscrire en transparence, et presque à y toucher du doigt, et la figure défunte, et le couple que le poète formait avec elle : « Nous serions, nous aurions pu être sur le chemin [...] ». Proximité et isolement ne se résolvent pas, mais de leurs frôlements surgit quelque chose d'une fragile quiétude. Le cadre de la toile, l'enveloppement des grands arbres et de la butte du *Paysage breton* ont pour avantage de protéger le poète de l'égarement⁴³ : il est investi et enveloppé par « le don » du tableau. Au « don du poème » dans le texte liminaire répond le double don lyrique et pictural, et le poète, le « songeur » (selon l'épigraphe de 1969) mêle à sa façon toutes les couleurs et toutes les émotions. Au cœur même de la tombe du baron, le

³⁹ *La Nuit moins profonde, op. cit.*, « Le don du poème », p. 11-12.

⁴⁰ *Ibid.*, « Ce lieu, cette échancrure », p. 81-82.

⁴¹ *Ibid.*, « Le don du poème », p. 11.

⁴² *Ibid.*, « Soyeuse et tiède », p. 60.

⁴³ À l'inverse du dernier poème de « Ma femme ô mon tombeau », « Mouette échappée de la brume » (page 49) qui a précédemment été commenté : « Muet, égaré, je reste à tes côtés [...] ».

poète croyait à la promesse de la parole – « *(et tout ne tient-il pas lieu de parole ?)* » –, à l'éden – « *(tout ne tient-il pas lieu de paradis ?)* » – et au « salut » offerts par la page. Finalement, la page-paysage du tableau de Corot assure la traversée heureuse d'une vie. Néanmoins, les plus beaux moments « ressouvenu[s] » mènent vers l'absence de l'épouse et vers la mort du poète : nul salut n'est de mise. Autrement dit, ce qui a fait « la nuit moins profonde », c'est un travail d'allègement qui commence dans le cadre du tombeau, de la peinture ou de la page, mais qui vise à faire mieux sentir la caressante présence de l'autre, dans la réalité ambiante, dans le vent : « le vol vert d'une libellule / et ton corps épris de vent⁴⁴ » (Jacques Dupin).

La nécessité d'allègement dont témoigne le titre du recueil est précisément au cœur des tensions entre poétique du deuil et poétique de l'absence. En effet, Pierre Chappuis ne donne pas à lire un parcours de reconstruction de soi. L'apaisement est un travail, non une visée à atteindre : il est oscillatoire et profondément ambivalent. D'ailleurs, si la vie et l'imaginaire poétique entrent en résonance, ils se développent pourtant sur des plans distincts. L'échange des perspectives est précisément suggéré par le développement binaire du poème « Ton nom⁴⁵ » :

*Parmi les tombes, ton nom gravé sur une dalle de marbre,
impénétrable, noire comme la nuit.*

*Sur ma table, tes initiales tracées sur un calice de lanterne
japonaise lumineux et frêle, soit minuscule aéronef qu'emporterait
le moindre filet de vent.*

Le poème appartient à l'ensemble « L'espace que rien ne borne », qui a été écrit après le décès de l'épouse. Or, face à ce tombeau qui n'a rien d'allégorique, l'écriture poétique est convoquée, non pas pour offrir un espace plus ou moins inaltérable à l'aimée, mais plutôt pour insuffler un courant énergétique lyrique dont il importe de préciser la nature. Sans nul doute, la poétique mise en œuvre dans « Ma femme ô mon tombeau » montre combien il est dangereux et vain de rechercher le face à face direct avec l'absence : « Maintenant que te voici de nouveau dans mes bras, je crains le gouffre de tes yeux, les ténèbres de ton visage⁴⁶. » Dans « La nuit moins profonde », embrasser l'Autre, presque au sens lévinassien, c'est déplacer le regard, déjouer toute identité, ce que traduit

⁴⁴ Ces mots sont extraits de l'épigraphe finale du livre, page 83.

⁴⁵ *La Nuit moins profonde, op. cit.*, p. 77.

⁴⁶ « Ma femme ô mon tombeau » dans *La Nuit moins profonde, op. cit.*, p. 43.

ici l'alternative : « Paisible nappe d'eau. Ou ton corps. Ou drap⁴⁷ ». En revanche, l'Autre, bien qu'insaisissable, embrasse, parfois de manière très sensuelle : « Muettement l'autre, de tous les pores de la peau, au contact d'eaux attisées, enveloppantes⁴⁸ ».

Par ailleurs, l'inscription du travail du deuil au sein d'un ensemble dominé par une poïétique de l'absence infléchit le rapport aux figures mythologiques d'Orphée et Eurydice, qui, selon Sylviane Dupuis, viennent ainsi faire « signe vers une tout autre réalité⁴⁹ ». Tel est le cas dans ce poème antérieur à la perte de l'épouse :

Marcheurs, à pas feutrés, dans la nuit inépuisable (celui-là, celle-là), veilleurs jusqu'au bout, absents, ailleurs, l'un avec l'autre, l'un sans l'autre, immobiles marcheurs sur le point de franchir (qu'*il* ne se retourne, qu'*elle*, qu'ils ne bougent), d'avoir franchi une limite, un gué dans le fracas des eaux, assourdis⁵⁰.

L'inéluctable absence trouve *a posteriori* un fondement biographique terrible, mais elle n'a jamais cessé d'être un intervalle intersubjectif douloureux et vital, et que rien ne doit pouvoir résoudre. L'antithèse des prépositions « avec » et « sans » caractérise cette absence qui est tout à la fois au-delà du manque et au-delà de l'apaisement. L'absence n'a pas de limites, la perte de l'aimée non plus. Si Orphée peut affronter des obstacles, s'il peut conséquemment tenter de les vaincre pour retrouver Eurydice, le sujet chappuisien ne peut que se tenir vivant au cœur de cette obscurité. Cependant, ne pas pouvoir ramener l'autre à la vie, ne pas vouloir bâtir un tombeau littéraire par trop pesant et écrasant n'interdit pas de surimprimer sur le décès l'image d'un éloignement heureux :

Retour sur image, celle, panoramique, accrochée au mur depuis bien des années, à l'écart.

La mer, basse, a laissé le fond de l'anse à nu. Partout une lumière égale, riante, plane. Bonheur ! Il n'est que de céder, insoucieux, au sentiment d'immensité sans rencontrer d'autre obstacle que, moindre éminence, celui de l'îlot voisin vers lequel tu t'avances dans la tiédeur d'une fin d'après-midi de juillet, minuscule tache rouge (jupe et corsage) à quoi un œil non averti ne prêterait aucune attention.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁹ Sylviane Dupuis, « La poésie : intermédiaire talismanique. Fragments pour Pierre Chappuis », in *Revue de Belles-Lettres*, 2021, I, p. 169-177.

⁵⁰ *La Nuit moins profonde*, *op. cit.*, p. 55.

Tu ne te retourneras pas. Le temps, inexorablement, est au beau fixe⁵¹.

Eurydice ne le regarde pas, mais le poète choisit néanmoins de faire « retour sur image ». En se projetant finalement dans le futur (« retourneras ») et en l'étirant démesurément dans un présent imperturbable, le poète accompagne indéfiniment la disparition de l'épouse jusque dans le « beau fixe » du monde où elle s'enfonce. Reste qu'« inexorablement », au cœur même de la plénitude ambiante, la séparation se réitère, présentement et pour toujours. Se retourner vers l'absente suppose un biais : l'allégement poétique ne peut porter que sur les conditions d'une avancée quasi hypnotique vers le point hallucinant de la mort. Dans « Ce lieu, cette échancrure », la toile de Corot fonctionne de manière relativement comparable, autorisant le poète à s'immerger dans un espace intervallaire où règne la fascination de l'absence.

Partant, ce n'est plus la lyre poétique qui doit charmer la mort mais c'est un courant lyrique qui charme le poète lui-même. Une telle énergétique lyrique repose sur la promesse d'un chant enveloppant. Alors que dans « Ma femme ô mon tombeau » la crainte du sujet est de ne plus pouvoir échanger (« T'appellerai-je encore⁵² ? »), dans « La nuit moins profonde », l'appel du souvenir génère un chant fantasmatique : « Comme si nous parlions, à coups d'invisibles archets, la même effusion, encore, afflue, cascade ivre de ses bonds⁵³ ». Dès lors, l'angoisse du poète se focalise sur la peur de n'être plus emporté dans ce courant⁵⁴ lyrique intersubjectif digne d'un « [e]nchantement⁵⁵ ». Au cœur de l'absence, les sensations partagées sont éphémères ; elles peuvent disparaître au « moindre écart⁵⁶ », au plus léger doute : « Y fûmes nous vraiment⁵⁷ ? ». D'où l'importance des affirmations contraires, à propos des éclats mêlés du merle et de la rivière – « Nôtre, son chant ; dialogue à bâtons rompus, ouvert » –, ou encore au sujet des retentissements de

⁵¹ *Ibid.*, « L'espace que rien ne borne », p. 73.

⁵² *Ibid.*, p. 22.

⁵³ *Ibid.*, « La nuit moins profonde », p. 58.

⁵⁴ Voir par exemple : « Un courant de transparence, insensiblement, nous porte [...] », *ibid.*, p. 65.

⁵⁵ *Ibid.*, « L'espace que rien ne borne », p. 72.

⁵⁶ *Ibid.*, « La nuit moins profonde », p. 65.

⁵⁷ *Ibid.*, « La nuit moins profonde », p. 64.

blancheurs paysagères (pétales, feuilles, rivière et mouettes, indistinctement) : « Furent nôtres⁵⁸ ».

Que l'objet de l'absence prenne ou non la forme du deuil, l'inconsistance de l'absence est conductrice : son énergétique intersubjective est aléatoire et labile. Son ambivalence la distingue profondément du chant orphique. La lecture du poème « Linceul de l'oubli » suffit à nous en convaincre :

*Bugle, Blow ; answer, echoes, answer,
dying, dying, dying,
A ; Lord Tennyson, repris par B. Britten,
Sérénade pour cor, cordes et ténor, op. 31.
John Keats pour l'autre emprunt*

Musique écoutée seul à seule avec elle, qui jadis te fut chère.
Clairon, sonne, répondez, échos, répondez, mourant, mourant...
Réécoutés, ressouvenus après une longue éclipse, cor et voix de ténor s'entretiennent, se nouent, se dénouent au bord des larmes, si proches soudain, à nouveau si présents. Pris, tendre et triste Sérénade, dans le courant d'un fleuve large et lent – « *O soothest Sleep !* » : mais toi ? –, parfois jetés dans des rapides, ainsi sommes-nous portés – mais toi –, emmenés sans retour – *Ô très doux Sommeil !* – vers des zones d'ombre – toi ? toi ? – promptes à engloutir, à défaire par bribes le tissage des mots et des paroles. Premières, les intonations, les inflexions de la voix, les sourds accents du cor soutenus par les cordes. Tendresse, tant ferveur que chagrin – ... *un peu... beaucoup...* – venue réveiller – *passionnément...* – le souvenir de moments privilégiés.

Que m'enveloppe la nuit, le linceul d'oubli de la nuit.

L'antithèse initiale entre « seul à seule » et « avec elle » spécifie ce chant de l'absence, apparenté à un courant de résonances polyphoniques et intersubjectives. Il naît des mouvements de la musique, mais il est régulièrement investi par d'autres voix qui s'entrappellent, qui se recouvrent et qui se découvrent alternativement, et qui se trouvent bientôt submergées par le flux de l'angoisse (l'adresse lyrique « toi ? »). Ces flux d'absence et de présence contrariées (« seul à seule avec ») rapprochent, puis éloignent intimement le « je » et l'aimée dans une sorte de confusion entre le présent et le passé. Au-delà de la plénitude et du manque, le chant

⁵⁸ Les deux références sont tout à fait comparables bien que la première soit extraite de « La nuit moins profonde » (*Ibid.*, p. 63) et la seconde de « L'espace que rien ne borne » (*Ibid.*, p. 75).

de l'absence est à ce point ambivalent que le poète préfère *in fine* s'en remettre à une nuit *moins profonde*, peut-être : l'oubli. L'aspiration à l'oubli renvoie aussi à la puissance hallucinante du vide : l'allègement rend paradoxalement le poète au désir de l'absence plus profonde. Néanmoins, l'écriture semble avoir pu incorporer un transport intersubjectif irréductible et c'est cette tensionnalité même que Michael Bishop rapporte au *poïen*, et que nous pensons en termes de poïétique lyrique.

Les effets de résonance et de surimpression qui marquent la poïétique de l'absence sont au cœur des préoccupations auctoriales : la virulence de l'effusion passionnelle et tumultueuse devant un irrémédiable sentiment d'absence dans « Ma femme ô mon tombeau » se charge, en 2021, de la violente détresse due à la perte de l'épouse. Par ce biais, le biais de la vitalité du « décalage⁵⁹ », le poète déjoue la part d'incommunicabilité de la douleur du deuil d'une part, et d'autre part il contourne l'inconvenance qu'il y aurait à s'abandonner pleinement au vide. L'opus de 1969 n'est pas à proprement parler préfiguratif : ce qu'il fait entrevoir n'est pas de l'ordre d'une souffrance personnelle, c'est un point obscur, nodal, une absence fondatrice de toute vie psychique qui sont situés sur un plan poétique, lyrique, c'est-à-dire intersubjectif. Avec « La nuit moins profonde », « L'espace que rien ne borne » et « Ce lieu, cette échancre », il s'agit d'une autre modalité d'équilibrage : l'allègement qui se travaille d'abord sur les plans esthétique et poétique devient la promesse d'un retentissement intersubjectif hors de la littérature, dans la vie, dans la « nuit d'été », selon la citation épigraphique. Le retour à la source que J.-P. Burgart mentionnait consiste toujours à tirer parti du décalage entre ces vases indirectement communicants que sont la littérature et la vie, et de façon à éviter que « Là où la vie entre dans la littérature, elle [ne] devien[ne] littérature elle-même. ».

⁵⁹ À la fin du recueil *Décalages*, Genève, La Dogana, 1982, n.p. : « Quel éveil en nous qui ne se fonde sur cet écart, cette marge, absence et ressourcement, vide (tel celui qui ponctue chacune de nos respirations) où tout reprend vie nouvellement, à chaque instant ? ».

Repères bibliographiques

Des recueils de poèmes et de proses

Le Soleil couronne et diamant. Avec un dessin d'André Siron. Paris : Caractères, 1957.

Ma femme, ô mon tombeau. Moutier : Max Robert, 1969.

Douze exercices de rythme. Neuchâtel : La Vieille Presse, 1980.

Hier devant moi. Losne : Thierry Bouchard, 1980.

Décalages. Genève : La Dogana, 1982.

Un cahier de nuages. Fribourg : *Le feu de nuit*, 1989.

Moins que glaise. Paris : José Corti, 1990.

D'un pas suspendu. Paris : José Corti, 1994.

Pleines marges. Paris : José Corti, 1997.

Distance aveugle précédé de *L'invisible parole.* Paris : José Corti, 2000.

À portée de la voix. Paris : José Corti, 2002.

Le Noir de l'été. Genève : La Dogana, 2003.

Éboulis & autres poèmes précédé de *Soustrait au temps.* Moudon : Éditions Empreintes, 2005.

Mon murmure mon souffle. Paris : José Corti, 2005.

Dans la foulée. Paris : José Corti, 2007.

Comme un léger sommeil. Paris : José Corti, 2009.

Muettes émergences, proses. Paris : José Corti, 2011.

Entailles. Paris : José Corti, 2014.

Dans la lumière sourde de ce jardin. Paris : José Corti, 2016.

En bref, paysage. Paris : José Corti, 2022.

La Nuit moins profonde. Chavanne-près-Renens : Éditions Empreintes, 2022.

Des recueils de notes, des essais

Michel Leiris : une étude de Pierre Chappuis ; avec un choix de textes.
Paris : Éditions Seghers, 1973.

André du Bouchet. Paris : Éditions Seghers, Collection « Poètes d'aujourd'hui », 1979.

De terrestres constellations. La Neuveville : Presses de l'imprimerie Pfeuti, 1986.

La Preuve par le vide. Paris : José Corti, 1992.

Le Biais des mots : notes, 1963-1998. Paris : José Corti, 1999.

Tracés d'incertitude. Paris : José Corti, 2003.

Le Lyrisme de la réalité. Entretien avec Sylviane Dupuis, suivi d'études de Claude Dourguin et de Pierre Romnée. Chêne-Bourg : La Dogana, 2003.

La Rumeur de toutes choses. Paris : José Corti, 2007.

Battre le briquet précédé de Ligatures. Paris : José Corti, 2018.

Des ouvrages d'art

Le Goût du monde. Paris : Éditions de la revue Conférence / Musée de Bagnes, 2010.

De l'un à l'autre, (dans la compagnie d'artistes amis). Genève : La Baconnière/Arts, 2010.

Des livres d'artistes

Quatre figures. Illustrations d'André Siron. Neuchâtel : chez l'auteur, 1959, une sérigraphie en quatre couleurs avec texte en typographie.

Pommier impudique. Illustrations de Raoul Ubac. Lausanne : Galerie Mélisa, 1970, 10 feuillets non paginés.

L'Autre Versant. Texte autographe. Eaux-fortes de Ugo Crivelli. Neuchâtel : À l'Orangerie, 1971, 31 pages et illustration.

L'Invisible Parole. Iconographie de Marcel Imsand. Aubonne : La Galerne, Premier, 1977, 19 poèmes en pages à déplier.

- De l'un à l'autre : 12 gravures.* Texte de Pierre Chappuis. Boudry : C.-E. Bétrix, 1977, 4 pages, 2 feuillets, 12 feuilles de planche.
- L'Invisible Parole. Travail iconographique de Marcel Imsand.* Premier : Éditions de la Galerne, 1977, 57 pages, 19 illustrations.
- Fälensee.* Losne : Thierry Bouchard, 1981, 1 dépliant, 6 feuilles.
- Terres imparcourues.* Accompagné de 8 gravures de Sylvie Tubiana. Nice : sans éditeur, 1982, 22 pages.
- Excavations.* Gravures de Dominique Lévy. Neuchâtel : Thierry Bouchard, 1982, 15 pages.
- Jour ouvrable.* Fontenay-sous-Bois : Imprimerie Quotidienne, 1983, 16 pages.
- Paysage dit du Château au crépuscule.* Gravures sur pierres de A.E. Yersin. Lutry : Éditions d'Orzens, 1983, 32 pages.
- Ligne mouvante* précédé de *Ailleurs ici.* Photographies de Henriette Grindat. Lutry : Éditions d'Orzens, 1984, 26 pages dépliantes.
- Un cahier de nuages.* Avec cinq eaux-fortes d'André Siron. Losne : Thierry Bouchard, 1988, 63 pages.
- Un cahier de nuages.* Cinq eaux-fortes d'André Siron. Losne : Thierry Bouchard, 1988.
- Un jour ; Trois jours ; Trois autres jours.* Gravure de Jean- Édouard Augsburguer. Losne : Thierry Bouchard, 1990.
- CRIVELLI, Ugo, *Vers les signes.* Textes de alter Tschopp, Sylvio Acatos, avec un poème de Pierre Chappuis. Lausanne : Vie. Art. Cité : Neuchâtel : Musée d'Art et d'Histoire, 1992, 90 pages.
- Deux Poèmes d'été.* Losne : Thierry Bouchard, 1993, 10 pages.
- Des Parenthèses de soleil & de vent.* Losne : Thierry Bouchard, 1995, 5 pages.
- Sur le pont Charles.* Traduction tchèque de Dagmar Halasová. Gravures de Petr Herel avec des reliefs de Jean-Édouard Augsburguer. Losne : Labyrinth Press, 1997, 28 pages.
- Ugo Crivelli.* [S.l.] : [s.n.], 1998, 8 pages.
- La Nuit moins profonde.* Lithographies de Marcel Mathys. Thierry Bouchard imprimerie, 2000, 24 feuillets en cahiers mobiles.
- Pourquoi toujours l'été le bord de mer ?* [S. l.] : [s.n.], 2000, 4 pages.
- La Nuit moins profonde.* Illustrations de Marcel Mathys. Losne : Thierry Bouchard, 2002.

- SIRON, André, *Gravures au burin*. Préface de Pierre Chappuis. Bôle : A. Siron, 2002.
- Trois points de suspension*. Aquarelle d'André Siron, Éventail, 7 exemplaires originaux, 2003.
- La Nuit des temps*. Reliefs de Jean- Édouard Augsburger. Thierry Bouchard imprimerie, 2005, 12 pages.
- Vivier végétal*. Un poème accompagné d'une gravure d'André Siron, 2005, 22 exemplaires.
- Torrent, cette foule*. Une eau-forte et une pointe sèche de Gilles du Bouchet. Languidic : Éditions de la canope, 2013, 5 cahiers mobiles.
- Le Ciel sans cicatrices*. Viganello : Alla Chiara Fonte, 2013, 31 pages.
- Brumes*. Dingué : Éditions La rivière échappée, collection Babel heureuse, 2014.

Des articles et des contributions

- « Les vitraux d'André Siron à la Coudre », *Revue neuchâteloise*, 1958, n° 4, p. 32-33.
- « Distance aveugle », *Actes de la Société jurassienne d'émulation*, 1958, Tome 52, p. 298.
- « Visage tu », *Actes de la Société jurassienne d'émulation*, 1958, Tome 62, p. 262.
- « L'arbre », « A l'horizon, tout est possible », « Ève morte », *Revue neuchâteloise*, 1959, n° 6, p. 20-22.
- « Attente du soleil / Marc Eigeldinger », *Revue neuchâteloise*, n°6, 1959, p. 19.
- « Entretien Avec Georges Piroué », *Revue neuchâteloise*, 1961, n° 14, 3-11.
- « La part du néant », *Revue neuchâteloise*, n° 27, 1964, p. 3.
- « Visite à André Siron », *Revue neuchâteloise*, n° 29, 1964, p. 17-25.
- « Marche nulle », *Actes de la Société jurassienne d'émulation*, Tome 71, 1968, p. 23-32.
- « L'itinéraire poétique de René Char », *Liberté*, n° 58, juillet-août 1968, p. 29-35.
- « *Brasier d'énigmes et autres poèmes*, par Nelly Sachs (Denoël) », *La Nouvelle Revue Française*, août 1968, p. 140-142.

- « Avant le jour », « Face à l'orage », « Tel un cri », « Quelle chambre ? » (Poèmes), « Cahier de poésie III. », *Liberté*, volume 12, numéro 2, mars-avril 1970, p.59-60.
- « Éboulis », *Sud*, "Paul Valéry (1871-1945) une naissance continue", n° 4, juillet 1971, p. 100-102.
- « André Ramseyer », *Actes de la Société jurassienne d'émulation*, 1971, p. 27-34.
- « Poèmes en prose : *Le jour, le quotidien, Navigation aveugle, La herse du regard, Initial* », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 3-4, 1971, p. 26-29.
- « Origine et recommencement (à propos de "La fabrique du pré") », *Courrier Du Centre International D'études Poétiques*, n° 91, janvier 1971, p. 3-12.
- « Ni jour, ni nuit », Bruxelles : Centre d'études poétiques, Musée de la littérature, Bibliothèque royale, 1971, p. 4-6.
- « Au cœur de la parole (*Qui n'est pas tourné vers nous*) », *La Quinzaine littéraire*, n° 139, 15-30 avril 1972, p. 14.
- « La parole en avant d'elle-même : André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous* », *Critique*, n° 307, décembre 1972, p. 1074-1081.
- « Henri Michaux. Le calme et l'inquiétude », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 1, 1973, p. 68-77.
- « Fronton d'écume », *Almanach du groupe d'Olten*, 1974, p. 22-25.
- « La preuve par le vide : (notes) », *Actes de la Société jurassienne d'émulation*, 1974, Volume 77, p. 4.7
- « Négativement » (notes), *La Revue de Belles-Lettres*, n°1,1974, p. 66-71.
- « Que le brouillard ne nomme », *Zwischensaison : Textbuch Der Gruppe Olten*, 1975, p. 29-33.
- « L'écart et le renversement », *Sud*, "Jean Tortel", n° 17, 1975, p. 35-46.
- « Dix pièces brèves », *Actes de la Société jurassienne d'émulation*, Tome 78, 1975, p. 17-22.
- « Une lecture française d'Octavio Paz », *Grandiva*, n°6/7, 1975.
- « Égal, linéaire », *Écriture*, n° 12, 1976, p. 68-76.
- « Une explosion de givre », *Argile*, n° XIII-XIV, 1977, p. 60-67.
- « La conscience poétique », *Actes de la Société jurassienne d'émulation*, Tome 80, 1977, p. 17-25.

- « Le livre infaisable », *Courrier du Centre International d'Études Poétiques*, n° 121-122, novembre-décembre 1977, p. 11-19.
- « L'insaisissable », *Courrier du Centre international d'Études poétiques*, n° 129-131, septembre-octobre 1979, p. 33-39.
- « Au souffle », *Sud*, "Philippe Jaccottet", n° 32-33, juin 1980, p. 128-134.
- « Début d'Un cahier de nuages », *Sud*, n° 36, décembre 1980, p. 82-90.
- « Le vase turquoise », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 3-4, 1980, p. 115-118.
- « Au présent dans le texte », *L'Ire des Vents*, "Autour de Michel Leiris", n° 3-4, 1981, p. 15-20.
- « L'instant irréductible », *L'Ire des Vents*, "Espaces pour André du Bouchet", n° 6-8, 1982-1983, p. 303-310.
- « Cinq poèmes en guise de Mærchenbilder », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 4, 1983, p. 44-48.
- « À Antonio Ramos Rosa », *Térature*, n° 9-10, 1984, p. 13-16.
- « Avant-propos », in Chappuis, Pierre (dir.) ; Richard, Hughes (dir.), *Le Pays, la langue. Cahier / Institut jurassien des Sciences, des lettres et des arts* ; 2. Porrentruy : Éditions du Pré-Carré, 1985, p. 9-11.
- « Marche nulle », Petite anthologie de la poésie jurassienne vivante. Porrentruy : Société jurassienne d'émulation, 1968, p. 27-36.
- « La nuit moins profonde », *Intervalles : revue culturelle du Jura bernois et de Bienne*, n° 14, 1986, p. 55-61.
- « Espace et mouvement (à Jacques Dupin) », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 3-4, 1986, p. 131-134.
- « La répétition dynamique », in Collot, Michel (dir.), *Autour d'André Du Bouchet : actes du colloque Rencontres sur la poésie moderne des 8, 9, 10 décembre 1983*. Paris : Presses de l'École normale supérieure, 1986, p. 139-145.
- « Delphes ni Agrigente », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 1-2, 1987, p. 55-60.
- « Le cloître du jour », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 1-4, 1988, p. 249-256.
- « Une expérience du singulier ("Airs" de Philippe Jaccottet) », in J.-P. Vidal, *Philippe Jaccottet : pages retrouvées, inédits, entretiens, dossier critique, bibliographie*. Lausanne : Éditions Payot, 1989, p. 181-184.

- « Au souffle dans *Alentours* de Philippe Jaccottet », *Sud*, « *Alentour de Philippe Jaccottet* », n° 80-81, 1989, p. 128-134.
- « Une expérience du singulier : “Airs” », in Vidal, Pierre, *Philippe Jaccottet : pages retrouvées, inédits, entretiens, dossier critique, bibliographie*. Lausanne : Payot, 1989, p. 181-184.
- « Provisoires destinataires », *Pour Reverdy : textes et ill. de Jacques Dupin, Jean-Baptiste de Seynes, Pierre Chappuis, Jean-Patrice Courtois... et alii. ; réunis et présentés par François Chapon et Yves Peyré*. Cognac : le Temps qu'il fait, 1990, p. 60-70.
- « Jour traversier », *Versants : revue suisse des littératures romanes*, Tome 20, 1991, p. 11.
- BURGART Erika. *Minute de silence. Schweigeminute*. Traduction de poèmes de Erika Burkart sous la direction de Monique Laederach, par Pierre Chappuis, Claude Darbellay, Philippe Jaccottet, John E. Jackson, Monique Laederach, Jean-Georges Lossier, Juan Martinez, Pierrette Micheloud, Anne Perrier, José-Flore Tappy, Marion Graf, Jean-Pierre Tschanz. Lausanne : Éditions de l'Aire, 1991.
- « Avril », *Écriture*, n° 40, Automne 1992, p. 127-128.
- « Le bleu, une certaine qualité de bleu », *Écriture*, n° 44, automne 94, p. 54-56.
- « Poèmes (à Florian Rodari défenseur de la poésie en première ligne) », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 1-2, 1994, p. 161-164.
- « Bord à bord », *Arts poétiques : Anne Perrier, Pierre Chappuis, Pierre-Alain Tâche, Pierre Voélin, Frédéric Wandelère*. Genève : La Dogana, 1996, p. 53-67.
- « *D'heure en heure* (poèmes) » ; « Une poignée de notes », *La Sape*, n° 42, 1996, p. 15-22 ; p. 22-28.
- « Poétiquement, les lieux », *Conférence*, n° 4, printemps 1997, p. 375-382.
- « L'absolu présent », *Écriture*, n° 50, automne 1997, p. 89-92.
- « Une réalité à double fond », *Écriture*, n° 52, 1998, p. 91-96.
- « Joyeuse, ascendante », *Vwa*, n° 25, 1998, p. 51-56.
- « Promesse et transparence », *Conférence*, n° 6, 1998, p. 259-269.
- « Pierre-Alain Tâche : Le sacré et le profane », *Courrier du Centre International d'Études Poétiques*, n° 221-222, janvier-mars 1999, p. 5-9.

- « Impressions sur le vers et la prose : extraits d'une correspondance entre Pierre Chappuis et Sylviane Dupuis », *La Sape*, 1999, n° 52-53, p. 29-36.
- « Poèmes de la lisière », « À propos du paysage », « Petites baies bien dodues, bien rondes », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 3-4, 1999, p. 9-16, p. 57-60, p. 61-64.
- « Autrui, par bonheur », *Conférence*, n° 8, printemps 1999, p. 229-235.
- « Deux poèmes », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 1-4, 2000, n° 1-4, p. 43-46.
- « Une matière en mouvement », *Actes de la Société jurassienne d'émulation*, Tome 103, 2000, p. 121-128.
- « Une sorte d'injonction continue », *Le courrier du centre international d'études poétiques*, « Christian Hubin », n° 227-228, Bibliothèque royale, Bruxelles, juillet-décembre 2000, p. 3-18.
- « Un narcissisme de l'échange », *Écriture*, "Pour qui écrivent-ils ? Cinquante-six écrivains répondent", n° 55, 2000, p. 21-22.
- « Une sorte d'injonction continue », *Courrier du Centre international d'études poétiques*, n° 227/228, juillet - décembre 2000, p. 13-18.
- « Au milieu du désastre », in *Images & signes : lectures de Gérard Macé, cahier préparé par Serge Boucheron, Jean-Louis Lampel, Nicolas Ragonneau*. Cognac : Le Temps qu'il fait, 2001, p.81-85.
- « Feuillet à part », *Europe*, « Georges Perros, Joseph Joubert », n° 983, mars 2001, p. 200-201.
- « Dédicace muette », *Écrire dans l'arc jurassien, un panorama. Bibliographie et textes inédits*. La Chaux-de-fonds : Éditions AENJ, 2002, p. 34-35.
- « Rime », *L'Étrangère*, n° 3, février 2003, p. 12-15.
- « Sans combler de vides » et « D'après nature », *L'Étrangère*, n° 4-5, 2003, p. 102-114.
- « Libres parcours », *Nu(e)*, « Michel Collot », n° 25, 2003, p. 39.
- « Débris de rêves », *Intervalles : revue culturelle du Jura bernois et de Bienne*, n° 66, 2003, p. 45-48.
- « Le grand écart », in *Textes comme aventure : hommage À Doris Jakubec*. Carouge-Genève : Éditions Zoé, 2003, p. 79-82.
- « Comme un léger sommeil », « L'âme en peine », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 3-4, 2004, p. 9-16 ; p. 17-22.

- « Un poème : “Le professeur et la sirène” », *Tra-jectoires*, « Dossiers sur Jean-Pierre Lemaire, Jules Supervielle », n° 2, novembre 2004, p. 22-23.
- « À pas de loup à travers les “Musiques nocturnes” de Béla Bartók, part de la suite “En plein air” », *Musique et nuit*, Cité de la musique, 2004, p. 153-154.
- « Pierre Chappuis » (poèmes), *Diérèse*, revue trimestrielle de poésie & de littérature, n° 58, 2004, p. 179-181.
- « Au hasard de la lecture », *Boudoir & autres, art et littérature contemporains*, n° 1, 2005, p. 141-143.
- « Phrase inédite », in Michel Collot et Antonio Rodriguez (dir.), *Paysage et poésies francophones*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, juin 2005, p. 223-224.
- « En premier lieu », *L'Étrangère*, n° 13, 2006, p. 97-98.
- « En montagne, à remâcher des mots », *Nu(e)*, « Antoine Emaz, une écriture au bord du silence », n° 33, septembre 2006, p. 125-130.
- « Batre Le Briquet », Discours prononcé le 26 novembre 2005, lors de la remise du prix C.F. Ramuz à Pierre Chappuis, *Bulletin / Fondation C.F. Ramuz*, 2006, p. 19-23.
- « Fraternellement dans des lieux tissés d’absences (proses) », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 1-4, 2006, p. 137-143.
- « Notes de lecture sur Jean-Claude Schneider : *Si je t’oublie, la terre* (La Lettre volée) et *Leçons de lumière* (Atelier La Feugeraie) », *Europe, Écrivains de Nouvelle-Zélande, François Augiéras*, novembre-décembre 2006, n° 931-932, p. 342-343.
- « Batre le briquet », *Conférence*, n° 24, printemps 2007, p. 19-23.
- « Presque sans émoi », *L'Étrangère*, n° 14-15, 2007, p. 151-155.
- « Notes de lectures, Esther Tellerman, "*Terre exacte*" (Flammarion) », in *Europe, Michel Butor, Bo Carpelan*, n° 943-944, novembre-décembre 2007, p. 290-291.
- « No man’s land », *Christian Hubin - sans commencement*. Catalogue d’exposition conçu par Philippe Blan. Charleville-Mézières : Bibliothèque municipale de Charleville-Mézières, « Une saison en poésie », 2007, p. 116-117.
- « Anniviers, précédé de Ombres et entailles » de Pierre Chappuis (huiles de Martine Clerc), *Conférence*, n° 26, printemps 2008, p. 129-151.
- « Lire, écrire, parler », *Conférence*, n° 26, printemps 2008, p. 489-499.

- Boudoir & Autres*, « *Hommage à Thierry Bouchard* », n° 4, décembre 2008.
- « Un temps pour tout », *Tra-jectoires*, « *Portraits de l'éditeur Henry-Louis Mermod*, n° 4, juin 2008, p. 365-367.
- « Un miroir brisé et fragment » (À propos de *Le Noir du ciel*, de Mary-Laure Zoss, éditions Empreintes), *Conférence*, n° 28, printemps 2009, p. 77-79.
- « Du jour au lendemain » (notes), *La Revue de Belles-Lettres*, n° 2-4, 2009, p. 153-155.
- « Humainement parlant », in *Philippe Jaccottet. Le Combat inégal. Grand prix Schiller 2010*. Genève : La Dogana, 2010, p. 23-30.
- « Ce qui vient d'en dessous », « Mesurer l'obscur (pour prendre part aux poèmes de Pierre Voélin) », *L'Étrangère*, n° 25, mai 2010, p. 13-17 et p. 141-146.
- « Proses », *Conférence*, n° 30-31, printemps-automne 2010, p. 59-73.
- « Traits d'union » (poèmes en prose), *La Revue de Belles-Lettres*, n° 2, 2011, p. 41-48.
- « Pierre Chappuis » (poèmes), *Arpa*, n° 100-101, mars 2011, p. 25-30.
- « Pierre Chappuis » (poèmes), *Arpa*, « Un cent d'encre », n° 110, mai 2011, p. 25-30.
- « Joseph Joubert », *Europe*, n° 983, mars 2011, p.133-205.
- « Un élan semblable », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 2, 2012, p. 39-41.
- « Sur la table inventée », Pierre Chappuis et David Renoux, *Friches, Cahiers de Poésie verte*, n° 110, mai 2012, p. 45-47.
- « "Un abîme de personnalité" d'André du Bouchet à Philippe Jaccottet », in Collot, Michel (dir.), Léger, Jean-Pascal (dir.) *Présence d'André Du Bouchet*. Paris : Hermann, 2012, p. 75-82.
- « Le silence fondamental », in *Europe*, "Julien Gracq", n° 1007, mars 2013, p. 70-72.
- « Le sang des bourguignons », *Conférence*, n° 36, printemps 2013, p. 281-289.
- « Textes inédits », *L'étrangère*, n° 31-32, 2013, p. 80-89.
- « "La présence et l'instant". Entretien avec Arnaud Buchs », in *Europe*, « Vladimir Pozner, Danièle Sallenave », n° 1017-1018, Janvier-Février 2014, p. 289-294.

- « Zone franche », in *Europe*, « Vladimir Pozner, Danièle Sallenave », n° 1017-1018, Janvier-Février 2014, p. 296-298.
- « À la lisière du concret » (poèmes en prose), *La Revue de Belles-Lettres*, 2014, n° 2, p. 87-88.
- « Le plus secret, le plus inavoué », *CCP / Centre international de poésie Marseille*, 2015, n° 29, p. 41-42.
- « Poèmes et proses », *Arpa*, n° 112, 2015, p. 8-10.
- « L'un de nous », *Le persil*, n° 115-116-117-118, mars 2016, p. 18.
- « À contretemps », *Le persil*, n° 124-125-126, octobre 2016, p. 15.
- « Dans la lumière, dans l'ombre », *L'étrangère*, n° 40-41, 2016, p. 126-135.
- « Entre parenthèses », *Conférence*, n° 43, hiver 2016-2017, p. 297-317.
- « L'autre et le même », *La Revue de Belles-Lettres*, 2017, n° 2, « Pierre Chappuis et ses traducteurs en écho », 2017, p. 67-73.
- Chappuis, Pierre ; Debluë, François ; Genoux, Claire ; Rodriguez, Antonio, *À quoi la poésie résiste-t-elle aujourd'hui ? Entretien avec trois poètes romands : Pierre Chappuis, François Debluë, Claire Genoux*. Lausanne, 2016. Disponible à l'adresse suivantes : <http://printempspoesie.ch/wordpress/programme-2016/trois-films-pour-le-printemps/>
- « In paradiso », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 1, 2018, « Anne Perrier », p. 83-85.
- « Des fleurs précaires » (Avant propos), in Dupuis, Sylviane, *Géométrie de l'illimité suivi de Poème de la méthode*. Préface de Dominique Kunz Westerhoff. Chavannes-près-Renens : Éditions Empreintes, 2019, p. 7-10.
- « Gravats & Asphodèles (José-Flore Tappy, "Tràs-os-Montes") », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 1, 2019, p. 147-149.

Des catalogues d'exposition

- « L'ombre culbutée » (André Siron). La Chaux-de-Fonds : Musée des Beaux-Arts, 1970.
- « *Quatre sculpteurs* » (sur André Ramseyer). Porrentruy : Actes de la société jurassienne d'émulation, 1971.
- « *U. Crivelli* », Cortaillod : Sans éditeur, sans date, 1973.

- « *Création artistique et création poétique* ». Neuchâtel : catalogue de la S.P.S.A.S., 1975, p. 34.
- « *Une gravure* » (A.-E. Yersin). Neuchâtel : Galerie Ditesheim, 1978.
- « *Gisèle Celan-Lestrange : dessins, gravures* ». Neuchâtel : Galerie Ditesheim, 1978.
- « *Pierre comme chant* » (Marcel Mathys). Lausanne : Galerie l'Entracte, Galerie Visconti, 1979, 6 feuillets.
- « *Trois collages de Dominique Lévy* ». Neuchâtel : sans éditeur, 1982.
- « *Sans fanal...* », A. C. Desarzens. Neuchâtel : Galerie Ditesheim, 1982.
- « *Peinture fraîche* » (André Siron). Neuchâtel : Imprimerie de l'Évole, 1983, 11 pages.
- « *Songeries pour Jean-Édouard Augsburgers* ». Neuchâtel : Imprimerie Pfeuti, 1986.
- « La vocation du solide », J.- Éd. Augsburgers, graveur. La chaux-de-fonds : Éditions d'En Haut, 1991.
- « Sens dessus dessous », Ugo Crivelli. Lausanne : Édition Vie Art Cité, 1995.
- « Dans l'équilibre de la lumière », André Siron. Lausanne : Édition Vie Art Cité, 1995.

Traductions de textes de Pierre Chappuis

- Die Lyrik der Romandie* (dir. Philippe Jaccottet), trad. E. Edll, W. Matz. Nagel & Kimche, 2008, p. 152-165.
- Modern & Contemporary Swiss Poetry. An Anthology*, dir. Luzius Keller, trad. John Taylor, 2012, p. 52-55.
- Il mio sussurro il mio respiro / Mon murmure, mon souffle*. Traduzione integrale di Margherita Orsino. Lugano : Edizioni Opera Nuova, 2012.
- Moderne Poésie in der Schweiz, eine Anthologie*, dir. Roger Perret. Zürich : Limmat, 2013.
- Taylor, John, *Like Bits of Wind. Selected Poetry and Poetic Prose 1974-2014*. London : Seagull Books, 2016.
- Pleines marges* suivi de *L'autre, le même* / Margini pregni / Sün üna pagina alba / Erfüllte Ränder / Pierre Chappuis ; traduit vers l'italien par Marisa Keller-Ottaviano, traduit vers le vallader (ladin) par Rut

- Plouda, traduit vers l'allemand par Luzius Keller. Lausanne : Éditions d'en bas : Centre de traduction littéraire de Lausanne, 2017.
- « Pierre Chappuis et ses traducteurs en écho », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 2, 2017.
- So weit die Stimme reicht / À portée de voix*. Traduction Felix Philipp Ingold. Limmat : Verlag, 2017.
- Chappuis, Pierre, *A notebook of clouds* / Taylor, John, *A Notebook of Ridges*. Les Brouzils : Odd Volumes of The Fornightly Review, 2019.

Ouvrages et chapitres sur Pierre Chappuis

- COLLOT, Michel, « Expérience poétique et expérience de l'horizon (Bonney, Chappuis, Deguy, Du Bouchet, Gaspard, Jaccottet, Laude, Lemaire, Réda, Renard) », *La poésie française au tournant des années quatre-vingt*. Paris : José Corti, 1988, p. 45-47.
- « Pierre Chappuis », *La Sape*, n° 52-53, 1999.
- « Pierre Chappuis », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 3/4, 1999.
- COLLOT, Michel, « Pierre Chappuis », *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, dir. Michel Jarrety. Paris : Presses Universitaires de France, 2001, p. 128-129.
- « Autour de Pierre Chappuis », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 3/4, 2004.
- BUCHS, Arnaud (dir.), Lüthi, Ariane (dir.), *Présences de Pierre Chappuis*. Paris : Orizons, 2014.
- COLLOT, Michel, « Édifier les débris », *Le Chant du monde dans la poésie contemporaine française*. Paris : José Corti, « Les Essais », 2019, p. 309-317.
- « Fabio Pusterla, Pierre Chappuis, Patrick McGuinness, Wang Wen-Hsing », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 1, 2021.
- CAVELIER, Lydie, *La poïétique de la labilité dans l'œuvre de Pierre Chappuis*, thèse soutenue à Amiens le 15 janvier 2021 (<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-03624229>)
- ZAREI, Vajiheh, *Entre page et toile : l'image. Deux poètes face à la peinture : Philippe Jaccottet et Pierre Chappuis*, thèse soutenue à Genève le 28 janvier 2022 (<https://archive-ouverte.unige.ch/unige:160080>)

RODRIGUEZ, Antonio, « Matérialisme et opacité de l'originel », *Le Paysage originel. Changer de regard sur les poésies francophones*. Paris : Hermann, 2022.

Articles

BÉGUIN, Pascale, « Le poète qui remet au monde. Pierre Chappuis, lauréat 97 de l'Institut neuchâtelois », *Bulletin d'information de l'Institut neuchâtelois*, mai 1997, p. 1-4.

BEVAN, David, « Pierre Chappuis », in *Écrivains d'aujourd'hui : la littérature romande en vingt entretiens*. Photographies d'Yves Meylan. Lausanne : Éditions 24 Heures, 1986, p. 43-50.

BISHOP, Michaël, « Pierre Chappuis, " Entailles", Note de lecture. Disponible à l'adresse suivante : <https://poezibao.typepad.com/poezibao/2014/12/note-de-lecture-pierre-chappuis-entailles-par-micha%C3%ABl-bishop.html>

BUCHS, Arnaud, « Un chemin de traverse ». Notes de lecture sur *Le Biais des mots* de Pierre Chappuis », *Écriture*, n° 53, 1999, p. 218-219.

BUCHS, Arnaud, « Pierre Chappuis : un poète dans les marges », *Versants* n° 35, 1999, p. 79-90.

BUCHS, Arnaud, « Le lyrisme de la réalité. Entretien de Pierre Chappuis avec Sylviane Dupuis », *Écriture*, n° 63, 2004, p. 165-185.

BUCHS, Arnaud, « La présence et l'instant » (Entretien avec Pierre Chappuis), *Europe*, n° 1017-1018, janvier 2014, p. 289-294.

BUCHS, Arnaud, (dir.), *La Revue de Belles-Lettres*, « Autour de Pierre Chappuis », n° 3/4, 2004.

BUCHS, Arnaud, « Pierre Chappuis entre ombre et lumière », in Éric Lysøe ; Peter Schnyder *Ombre et lumière dans la poésie belge et suisse de langue française*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, p. 385-403.

CAJAL, Manuel, « Cendres », *La Sape*, n° 52-53, 1999, p. 60-64.

CAJAL, Manuel, « Galets et clairsemées », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 3-4, 1999, p. 105-112.

CAVELIER, Lydie, « La fluidité de la phrase poétique de Pierre Chappuis », *Formes poétiques contemporaines*, n° 13, p. 51-65.

- CHOL, Isabelle, « Énoncés fragmentés et systèmes ponctuels : l'exemple de Pierre Chappuis », *Le Discours et la Langue*, 2011, n° 3, p. 138-158.
- COLLOT, Michel, « Paysages de Pierre Chappuis », *Le Nouveau recueil*, n° 43, 1997, p. 121-128.
- COLLOT, Michel, « Un Carnet de Débris », *La Sape*, n° 52-53, 1999, p. 46-53.
- COLOMB, Chantal, « L'horizon nu de Pierre Chappuis », *Prétexte*, n° 17, printemps 1998, p. 18-22.
- DOURGUIN, Claude, « Lecture de *D'un pas suspendu* », *Recueil*, n° 31, juin-août 1994, p. 176-178.
- DELACRÉTAZ, Anne-Lise, « Pierre Chappuis et ses pairs à travers son échange de correspondance avec Pierre-Alain Tâche », in A. Buchs (dir.) ; A. Lüthi (dir.), *Présences de Pierre Chappuis*. Paris : Orizons, 2014, p. 89-100.
- DOURGUIN, Claude, « Pierre Chappuis sur le chemin », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 3-4, 1999, p. 81-85.
- DUPIN, Jacques, « Le Sens de La Marche. Pierre Chappuis », *M'introduire dans ton histoire*. Paris : P.O.L., 2007, p. 148-150.
- DUPUIS, Sylviane, « Taire le "moi" - dire "Je" : Le lyrisme paradoxal de Pierre Chappuis », *Revue de Belles Lettres*, 1999, n° 3-4, p. 87-96.
- DUPUIS, Sylviane et CHAPPUIS, Pierre, « Impressions sur le vers et la prose : extraits d'une correspondance entre Pierre Chappuis et Sylviane Dupuis », *La Sape*, 1999, n° 52-53, p. 29-36.
- DUPUIS, Sylviane, « Märchenbilder, "Soustrait au temps" par Pierre Chappuis », *Écriture*, n° 34, 2000, p. 199-202.
- DUPUIS, Sylviane, « Laudatio pour le Grand Prix Ramuz au poète Pierre Chappuis », *Fondation Charles Ferdinand Ramuz, Bulletin 2006*, p. 11-18.
- DUPUIS, Sylviane, « Une poétique de l'entre-deux », in A. Buchs (dir.) ; A. Lüthi (dir.), *Présences de Pierre Chappuis*. Paris : Orizons, 2014, p. 27-50.
- DUPUIS, Sylviane, « La poésie : intermédiaire talismanique. Fragments pour Pierre Chappuis », dans *La Revue de Belles-Lettres*, n° 2021/1, p. 95-103.
- DUPUIS, Sylviane, « Hommage à Pierre Chappuis. *Les mots, leur reverdie...* », dans *Po&sie* n° 177-178, 2022, p. 9-18.

- DUVOISIN, Éric, « Le lyrisme de la réalité dans *Un cahier de nuages* de Pierre Chappuis », in Rodriguez, Antonio (dir.), *Poésie contemporaine et tensions de l'indentification*. Lausanne : Archipel, 2008, p. 137-154.
- ÉMAZ, Antoine, « *Comme un léger sommeil*, de Pierre Chappuis (lecture d'Antoine Emaz) ». Disponible à l'adresse suivante : <https://poezibao.typepad.com/poezibao/2009/11/comme-un-1%C3%A9ger-sommeil-de-pierre-chappuis-lecture-dantoine-emaz.html>
- ÉMAZ, Antoine, « Muettes émergences de Pierre Chappuis », *Poezibado*, lundi 14 novembre 2011. Disponible à l'adresse suivante : <https://poezibao.typepad.com/poezibao/2011/11/muettes-%C3%A9mergences-de-pierre-chappuis-par-antoine-emaz.html>
- FAESSLER, Marc, « La part manquante : dans la foulée de Pierre Chappuis », *Les cahiers protestants*, n° 2, 2000, p. 45-48.
- GENCE, Christophe, « L'instable ferveur de l'attente », *Écriture*, n° 43, 1994, p. 245-247.
- GENDRE, André, « Libre lecture de *Moins que glaise* », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 3-4, 1999, p. 113-117.
- GENINASCA, Jacques, « Chercher en tout une distance juste », *La Sape*, n° 52-53, 1999, p. 54-59.
- GRAF, Marion, « Écrire c'est d'abord attendre », *Journal de Genève*, 14-15 mars 1992, p. 27.
- GRAF, Marion, « Vadrouilleur, non sourcier », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 3-4, 1999, p. 97-100.
- JACCOTTET, Philippe, « Une lettre grand ouverte à Pierre Chappuis », *La Sape*, n° 52-53, 1999, p. 11-14.
- HUBIN, Christian, « Le Vide Parle », *La Sape*, n° 52-53, 1999, p. 82-87.
- KELLER, Luzius, « En marge de Pleines marges », in A. Buchs (dir.) ; A. Lüthi (dir.), *Présences de Pierre Chappuis*. Paris : Orizons, 2014, p. 69-82.
- KUNZ WESTERHOFF, Dominique, « "Nocturnes lueurs" ou l'aura du tombeau. Les poétiques du deuil : Raymond, Crisinel, Chappuis et Voélin », in Éric Lysøe ; Peter Schnyder *Ombre et lumière dans la poésie belge et suisse de langue française*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, p. 159-181.
- LAUGIER, Emmanuel ; Chappuis, Pierre, « La Part de l'œil Vivant (Entretien) », *Le Matricule des anges*, n° 071, mars 2006, p. 42-43.

- LÜTHI, Ariane, « À propos de *Comme un léger sommeil* », *La Revue de Belles-Lettres*, 2010, n° 1-2, p. 317-320.
- LÜTHI, Ariane, « Pierre Chappuis : une poésie de la discontinuité en prose » et « Gloses sur trois pages extraites d'un cahier de Pierre Chappuis », in *La poésie en prose au XX^e siècle. Les entretiens de la Fondation des Treilles, textes réunis par Peter Schnyder*. Paris : Gallimard, Collection Les Cahiers de la NRF, 2012, p. 49-88.
- LÜTHI, Ariane, « Notes et notations – affleurements entre prose et poésie », in A. Buchs (dir.) ; A. Lüthi (dir.), *Présences de Pierre Chappuis*. Paris : Orizons, 2014, p. 101-113.
- SANDOZ, Thomas *et alii.*, « Pierre Chappuis », dans *Écrire dans l'arc jurassien, un panorama*. Cortaillod : AENJ, 2010, p. 52-53.
- MACÉ, Gérard, « Un Art Poétique », *La Sape*, n° 52-53, 1999, p. 71-76.
- MAGGETTI, Daniel, « La part obscure », *Écriture*, n° 40, 1992, p. 290-292.
- MARGOUX, Blandine, « Pour l'instant, Pierre Chappuis », *TRANS-*, n° 3, 2007. Disponible à l'adresse suivante : <http://trans.revues.org/143>
- MARGOUX, Blandine, « Pour l'instant, Pierre Chappuis », *TRANS-* [En ligne], n° 3, 2007, mis en ligne le 04 février 2007, consulté le 04 octobre 2016. Disponible à l'adresse suivante : <http://trans.revues.org/143> ; DOI : 10.4000/trans.143
- MARINO, Marianne, « Les mots et leurs visages. Sur *L'Invisible parole* de Pierre Chappuis », *Textimage*, 2010, Disponible à l'adresse suivante : https://www.revue-textimage.com/05_varia_2/marino.pdf
- RODRIGUEZ, Antonio, « Pierre Chappuis, d'un trait discontinu », *L'Étrangère*, n° 4-5, 2003, p. 89-101.
- RODRIGUEZ, Antonio, « Suivre la foulée. L'abouti et l'inachevé chez Pierre Chappuis », in A. Buchs, A. (dir.), Lüthi, A. (dir.), *Présences de Pierre Chappuis*. Paris : Orizons, 2014, p. 19-26.
- SOJCHER, Jacques, « Pierre Chappuis », *Courrier du Centre International d'Études Poétiques*, "Voix de plus loin : Pierre Chappuis, Pierre Dhainaut, Claire Lejeune, Gaston Puel", n° 80, 1969, p. 3-19.
- TAPPY, José-Flore, « Pierre Chappuis, Anne Perrier : deux voix poétiques en Suisse romande », *Bulletin francophone de Finlande*, 1992, n° 4, p. 59-66.
- VISCHER, Mathilde, « L'effacement chez Philippe Jaccottet et Pierre Chappuis », *La Revue de Belles-Lettres*, n° 1-2, 2001, p. 91-102.
- VOÉLIN, Pierre, « Sur Nos Brisées », *La Sape*, n° 52-53, 1999, p. 39-45.

- VOÉLIN, Pierre, « Parole de nuées, *Un cahier de nuages* par Pierre Chappuis », *Écriture*, n° 34, 2000, p. 202-204.
- VUILLEUMIER, Jean, « Des étincelles dans la neige » (Critique littéraire du livre *Décalages* de Pierre Chappuis), *Tribune de Genève*, 11 mars 1983, p. 23.
- VUILLEUMIER, Jean, « Des poèmes de Pierre Chappuis », *Tribune de Genève*, 22 mars 1985, p. 47.

NU(e) 80
avril 2023

Numéro coordonné par Lydie Cavelier

Direction

Béatrice Bonhomme, Hervé Bosio

Mise en page et conception graphique

Danielle Pastor

Publié en ligne avec le soutien du laboratoire CERCLL de l'UPJV



Association NU(e), 29, avenue Primerose 06000 NICE

ISSN 12667692