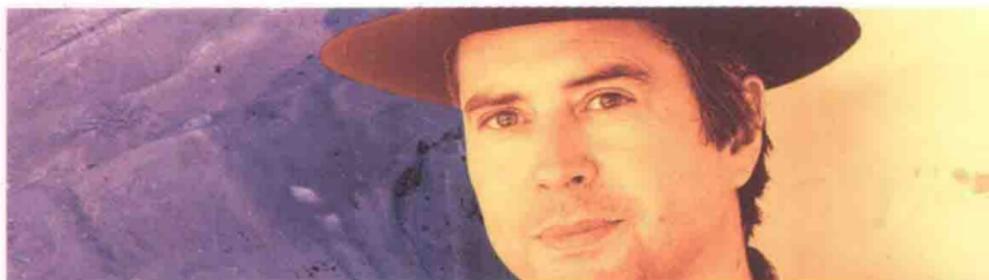


ANDRÉ VELTER

L'Arbre-Seul

Préface d'Alain Borer



nrf

Poésie | Gallimard

*Ce volume,
le trois cent cinquante-sixième
de la collection Poésie,
a été composé par Interligne et
achevé d'imprimer sur les presses
de l'imprimerie Bussière à Saint-Amand (Cher),
le 18 janvier 2001.
Dépôt légal : janvier 2001.
Numéro d'imprimeur : 10376.*

ISBN 2-07-041493-0./Imprimé en France.

COLLECTION POÉSIE

ANDRÉ VELTER

L'Arbre-Seul

Préface d'Alain Borer

nrf

GALLIMARD

*« ... il y a une grandissime plaine où se trouve
l'Arbre-Seul, que les Chrétiens nomment l'Arbre-Sec. »*

Marco Polo

© Éditions Gallimard,
1990, pour L'Arbre-Seul,
2001, pour la préface et la bio-bibliographie.

L'enclume et l'entonnoir

« L'arbre seul, dans la nature, pour une raison typique, est vertical, avec l'homme. »

Paul Claudel, *Connaissance de l'Est*

Le poète est celui qui fait parler la forme, comme personne, pour tout le monde. Mais c'est d'une façon très particulière que le poème vient à se dire. Si l'on savait comment il survient, on dirait où il nous conduit. Comment il faut entendre la destination d'André Velter, et franchir, à la façon de Marco Polo, d'un pas léger, cet Arbre-Seul qui marque dans le désert la limite au-delà de laquelle « commence l'impossible ».

Méditation d'abord à l'orée des poèmes — parmi les voix nombreuses des poètes qui l'accompagnent, jusqu'à trouver la sienne.

Racine flânant le soir au Palais-Royal, La Fontaine et Boileau assis contre un tonneau à la ferme de Longchamp, Verlaine et Rimbaud cherchant l'impossible rime à omphe, tous ont d'abord, pour faire des vers, comme l'halieutique commence par l'amorce — large filet ou

asticot —, cherché des rimes. Depuis le serment de Strasbourg, les poètes empruntaient à la même banque de données. Puis Rimbaud fit sauter la banque. Crise de vers. — Mais alors, avec la Prose pour des Esseintes, Mallarmé rima plus fort :

Et non comme pleure la rive,
Quand son jeu monotone ment
À vouloir que l'ampleur arrive
Parmi mon jeune étonnement

Et certes il importe d'en revenir là : s'il cherchait la chose à dire, Mallarmé, même lui, n'avait aucune chance d'arriver de « monotone ment » à « mon [jeune] étonnement » ni d'en répéter l'exploit (ce qu'il fait) en chaque quatrain. Aucun dictionnaire de rimes, aucun Desfeuilles de 1870 ne lui aurait soufflé cette rime épatante. La banque de sons ne peut prêter que sur ses fonds propres : rime pauvre pour poète à la bourre, rime suffisante pour poète des faubourgs (le maître de Valvins se contentait naguère d'un « monotone / s'étonne », ou de « monotonement / gisement »), la riche pour Parnassiens ; mais pas la fortunée, de cinq syllabes ! C'est donc « monotonement » qui donne, entraîne, offre « mon étonnement » — ou vice versa. Mallarmé déduit d'un mot un autre, entend l'un dans l'autre. Il commence par la rime — par la fin. Puis il remonte le cours du vers, à l'envers. En partant du son-source, « antérieurement à l'invitation de la rime » (Divagations); en remontant

cinq syllabes sur huit ; en rimant le vers « jusqu'à l'initiale syllabe », dans ce qu'il nomme à propos de Banville « virtuellement la juxtaposition entre eux des mots appareillés », Mallarmé tend au mot complet, unique, au bloc saisi, à cette « métrique absolue » qui rassemblerait, en un pur lingot de similitude, la langue divisée en sons. Si l'on pousse un peu le procédé — si le processus devient un procédé — la rime s'étend au vers tout entier, jusqu'au poème holorime où Allais excella¹, et ses contemporains :

Gall, amant de la reine, alla, tour magnanime,
Galamment de la reine à la tour Magne, à Nîmes²

Encore un peu, et c'est Bobby Lapointe.

Dans le travail de mots, leur appel réciproque, qu'à l'ombre de Mallarmé les années soixante-dix disaient travail de langue, c'est la phonation qui produit le sens, désignant la poésie comme cette hésitation entre le son et le sens dont parle Valéry. Par quelque logique de l'enclume, comme la vérité profonde du mouvement dont le poème est l'exposition, le paradigme se met en place. Remonter la page blanche par la droite, pour conjurer l'horreur du vide papier que la blancheur défend : ce souci de langue place le travail formel d'abord, d'où il suit

1. Alphonse Allais, *Par les bois du Djinn*, poésies complètes, François Caradec éd., Fayard, 1997, « Sonnet holorime », p. 47.

2. Distique attribué à Marc Monnier par *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux* du 10 avril 1898, col. 153.

qu'une certaine durée s'attache nécessairement à l'entreprise : quinze ans d'enclumie à la Prose pour des Esseintes : 1870-1885. Et par conséquent un choix de vie (son sacrifice) ; donc un très particulier rapport au « Réel ».

Figure parfaite d'une opposition parfaite, Rimbaud ne cherche pas, il trouve. Il ne travaille pas, il trouve. Il jaillit, bondit, aperçoit la fin dès le commencement (et aussi bien d'une langue apprise que de toute entreprise vécue) — attend ou atteint le moment où ce qui vient à lui le dispense du travail, où il sera libéré de cette fatalité originelle contre laquelle, du reste, s'adossent toute sa vie et toute son « œuvre » : comment vient la Chose-à-dire, tel manuscrit de 1872 (Fêtes de la faim, en particulier) indique assez qu'elle coule de source, se nomme et se présente, se découvre en disant. Il manque un mot pour désigner la pensée passive, celle qui, comme la passion, laisse passer-par, mais dans cette inaction rêveuse que saisit l'autoportrait de Giorgione ; disons la pensivité : à l'écoute, en réception, le monde se laisse percevoir par « le bois qui se trouve violon » ou « le cuivre qui s'éveille clairon », descend par ses capteurs — quelque entonnoir (tourné vers le haut, bien entendu). C'est le monde qui vient en langue, et non la langue qui déduit le monde.

D'un côté, l'artisan modeste et subtil, travailleur indépendant, méthodique, séculier, Mallarmé cherchant « un livre qui soit un livre, [...] prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard... » (Autobiogra-

phie), de l'autre l'impatience et l'emportement du voleur de feu ; l'un qui compose tout le temps, l'autre qui ne transige jamais. « Exclue-en [...] Le réel parce que vil », enseigne le maître de Valvins, et pour le gamin de Charleville « la rugueuse réalité à étreindre ». Pour Rimbaud la route, « la grande route par tous les temps », pour Mallarmé la sédentarité, le plaid, les patins d'appartement — et l'« aboli bibelot »... qui jubile et balbutie, le babil des bbb de qui, admirablement, certes, s'enclôt dans la langue naissante. Immenses sont les deux démarches et leur objet se dérobe, mais l'une a ses bornes au-dedans, l'autre au loin. Mallarmé : tout mène au livre, mais il n'aura pas de vie. Rimbaud brûle son livre et cherche la vraie vie.

Jamais sans doute les deux pôles de la création, les deux instances de la poésie que représenteraient Virgile et Horace, Dante et Góngora, Char et Pound, ne se sont incarnées aussi clairement et miraculeusement en deux poètes contemporains — qui se rencontrèrent furtivement¹ ;

1. D'une rencontre qui n'eut pas lieu vraiment : Rimbaud récitait *Fleurs*, mais dans les Ardennes, et le beau texte de Mallarmé sur « le passant considérable » reste très largement à côté de la question, comme épouvanté lui-même à l'idée de « s'opérer, vivant, de la poésie ». Henri Guillemin (*Pas à pas*, Gallimard, 1965, p. 457) rapporte cette étonnante confidence de Paul Claudel : « Chez Mallarmé, j'étais le seul à m'intéresser à Rimbaud. Mallarmé le traitait de haut, et trouvait les *Illuminations* négligeables. *Négligeables!* » Berrichon, l'infâme Berrichon, eut raison, sur un point au moins, contre Mallarmé qui soutint auprès de la mère sa candidature de beau-frère de Rimbaud : il proclama très tôt qu'il « donnerait tout Banville pour une *Illumination* » — déclaration que la *Gazette des Lettres* du 18 octobre 1911 jugea « insane, au-dessous du ridicule ».

et, si l'on trahit quelque inclination, on ne dira pas lequel l'emporte (ce serait, d'idées, tomber en opinions, en discussions et en erreur), mais que notre lecture en est dirigée pour s'accorder à ce qu'on lit. Or, dans une conception quelque peu sacralisée de l'écriture, il n'y a guère de poète qui ne relèverait de l'une ou l'autre de ces deux lignées, apolliniens et dionysiaques, pour le dire en termes nietzschéens — ceux-là en de multiples ramifications, qui passent par Georges Fourest, rimant épatamment :

« ... étonnamment
... ton amant¹ »

(« Comme une rime sous la patte / Magistrale de Mallarmé! », dirait Germain Nouveau²).

Dionysiaque, L'Arbre-Seul, mais aussi toute l'œuvre d'André Velter s'écrit généralement au présent. Et s'il y a plusieurs modes du présent, il faut entendre le poème dans un présent total qui dit l'immédiateté (« l'éveil / à vif / du présent »), une saisie de l'impermanence (« l'amour est là / sur le ciel / de nos corps »), et toujours la parole s'élaborant par coprésence : « Quand je te parle maintenant, à mi-chemin des murmures et des songes, je me demande en quelle langue j'improvise³. »

1. Georges Fourest, *Le Géranium ovipare*, José Corti, 1935, p. 45.

2. Germain Nouveau, « Gris », *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 606.

3. A. Velter, *L'amour extrême. poèmes pour Chantal Mauduit*, Gallimard, 2000.

L'Arbre-Seul, *défi à soi-même*, ne se franchit que par le refus de principe qu'il oppose aux deux temps du travail et que signale aussi bien, grammaticalement, l'imparfait, temps de la nostalgie et du dédoublement ; Velter, dans la filiation des poètes coiffés de l'entonnoir (dirigé vers le haut, bien entendu), n'accomplit pas quelque chef-d'œuvre intérieur enfin délivré, la poésie n'est pas le passage d'une forme impure à une forme définitive, mais la fragilité même d'une voix qui s'élançe, forme changeante en soi, « voilier du vide », l'arc de vivre ; la vibration même est son œuvre. Logopée ! Vertical, L'Arbre-Seul écoute le vent qu'il fait chanter. Il implique un présent et une présence — son qui vive. Et si « la nomination poétique dit ce que l'invoqué lui-même, selon son essence, met le poète dans la nécessité de dire¹ », la démarche lyrique, celle qui s'exclame et inaugure, s'accomplit dans cette coïncidence de la parole à la chose à dire ou qui lui parle, l'acte de parole (le performatif).

C'est d'une intensité de l'instant qu'il s'agit, de cette « vitesse-velter² » que remarquait Bernard Noël chez ce brûleur d'étapes³, un état d'urgence où l'énergie, plutôt que l'impatience, appelle la pleine présence. Une telle ambition dispense de la longue élaboration formelle et des mots taillés en cabochons, privilégie (pour reprendre la distinction de Tynianov⁴) le « matériau » sur le « principe construc-

1. Jean-Michel Maulpoix, *La voix d'Orphée*, José Corti, 1989, p. 75.

2. Bernard Noël, préface à A. Velter, *Passage en force*, Le Castor Astral, 1994, p. 7.

3. Cf. A. Velter, *Étapes brûlées*, Le Castor Astral, 1996.

4. Iouri Tynianov, *Le Vers lui-même*, U.G.E., « 10/18 », 1977, p. 44.

tif » : dans l'immédiateté, « un chant dévide / son armature d'ombre¹ ». Ce refus de l'enclume (« écrire n'est pas travailler ») et du formalisme, qui s'étend au rejet de la préciosité, de l'usurpation, de l'esprit de cour, des plans de carrière, implique une prise de risque, un passage en force : « D'entrée, qu'on ôte la paralysie. Il ne s'agit pas de cela ; certains mots, leur morphine — assez !² » Bondissant, donc presque toujours synthétique (c'est en cela, parce qu'elle est synthétique, que Baudelaire prétendait de la poésie qu'elle est « plus vraie que la science³ »), le poème a partie liée aux « forts instants de l'instinct » (Tashkôrgan) et tout autant se développe contre la pensée déductive dont il se veut le contrepoint physique — c'est du moins dans cette conviction que deux étudiants abandonnèrent leurs études de philosophie en Sorbonne pour écrire, en quelques semaines d'octobre 1964, Aisha⁴, un livre de poésie d'une seule coulée, flux créatif qui proposait d'en finir avec la notion laborieuse et fragmentaire de « recueils », chant d'amplitude dans lequel Alain Jouffroy salua « un des rares événements de la poésie écrite en langue française depuis 1945 ». Ayant tracé, « d'un graphisme tremblé, SABOTAGE au frontispice de tout projet d'écrire⁵ », André Velter pour-

1. A. Velter, « La vue hors de son objet », dans *Orée*, n° 2, décembre 1991, p. 52.

2. S. Sautreau et A. Velter, « Plan de travail », *Change*, n° 13, 1972, et *De la déception pure. Manifeste froid*, U.G.E., « 10/18 », 1973.

3. Charles Baudelaire, *Journal intime*, 31 octobre 1852.

4. S. Sautreau et A. Velter, *Aisha*, Gallimard, 1966, rééd. 1998.

5. S. Sautreau et A. Velter, « Plan de travail », *Les Lettres françaises*, 15 mars 1972.

suit son œuvre dans cette extension que préciseront les années passées en Orient, l'Afghanistan (de 1976 à 1978), l'Himalaya et l'Inde (depuis 1980) dont on ne revient jamais tout à fait. Cette dévaluation du travail et de la philosophie de bouddhisme se conforte à l'enseignement tibétain du Dzogchen (« Grande Perfection »), pour qui la vraie compréhension jaillit hors du champ de l'intellect et qui advient à l'insu de tout effort¹. Dès lors, L'Arbre-Seul s'organise en un temps, celui où la fragmentation des instants, la discontinuité fatale de la pensée, de l'être, de la langue s'unifient à la continuité fondamentale du vivant. Le passé n'intervient pas dans l'acte du poème, qui fait de la vitesse-velter un séjour, une respiration — l'immédiateté aux deux sens du terme. Une démarche qui est et n'est pas de tout repos ! Il faut l'entendre ou l'entreprendre sans mystique (« l'expérience de l'extase » dont Char faisait la confiance à Paul Veyne²) ni théologie (« l'esthétique de la théologie » que Meschonnic reprochait à Blanchot, assez ridiculement³), mais au sens oriental d'un lâcher-prise, une voie de salut, un instrument d'éveil, la quête immanente de la plénitude présente, qui est sans illusion, et donc sans artifice — dans ce drôle de mot qu'on fait, avec vide et danse, dense et évider, pour dire évidence.

Le poème (descendant de Mallarmé) s'écrit comme Surya

1. Zéno Bianu, *Krishnamurti*, Seuil, inédit-Sagesses, 1996, p. 36.

2. Paul Veyne, *René Char en ses poèmes*, Gallimard, 1990, p. 223, note 1.

3. Henri Meschonnic, « Maurice Blanchot et l'écriture hors langage », *Les Cahiers du chemin*, n° 20, janvier 1974.