

David Mus
Le Passé du Silence*

Son de Cloche

Tout s'est éteint
Le vent passe
En chantant
Et les arbres frissonnent
Les animaux sont morts
Il n'y a plus personne
Regarde
Les étoiles ont cessé de briller
La terre ne tourne plus
Une tête s'est inclinée
Les cheveux balayant la nuit
Le dernier clocher resté debout
Sonne minuit

Entre moi et mon retour sur ce chemin noir s'étend un gros corps brou de noix tirant, dans les replis, sur le noir d'encre, matière de terre noyée dans sa nuit, où je ne distingue rien d'autre. Autant vaut lever les yeux du sol alors, dans le froid devenu pénétrant, sur ce ciel devant moi, qui s'élève vers un éclat diffus zénithal, bleu céruléen virant au gris artillerie ponctué de scintillements. Pour rentrer, je tourne le dos au Septentrion, et Cassiopée et les Pléiades et, en bas, s'entortillant sur l'horizon, les volutes indistinctes de Drago : je fais cap sur Orion, penché. Ce qui me rappelle la haute page in-folio qui porte, en gros corps noir de 16, le mot N'ABOLIRA et, se voûtant au-dessus, l'énormité d'un blanc — plutôt des blancs entremêlés qui descendent étreindre le caractère. Cette page ne figure pas sol et ciel pour moi, plutôt je me représente la page à partir de ce que j'ai sous les yeux. Si elle devait évoquer autre chose, quelque part, cette page rappellerait le sable d'une plage semée de galets, de coquillages et de varech. Aux sources d'un silence qui nous occupe de plus en plus, il y a aussi, précisément, cette page-là.

* (N.D.L.R. : Nous achevons ici la publication, commencée dans le numéro 53, de l'étude de David Mus.)

En fait je le vois maintenant : là aussi la ligne se trace entre la vieille versification qui chavire, et l'audace qui s'y affirme, celle de ce verbe nouveau qui se dresse pour crier tout haut sa propre résolution. Le mot n'est pas centré ; tout au fond à gauche, presque dans le coin, il s'appuie sur l'ancienne marge de tout écrit, pour se lancer dans sa nouvelle carrière, vieille ligne de départ que seul le premier jambage de l'N permet de reconnaître.

Cette marge n'est point libre : le peu de liberté que l'art concède se régénère à partir de cette ligne stricte. Poussée dans ses retranchements la pensée rencontre cette ligne, qui se transmute au contact de l'être pensant : là, repoussé, l'ayant-pensée renouvelle son engagement. Aussi cette ligne rencontrée s'efface-t-elle dans le doute qui l'enveloppe, mouvement qui participe du dynamisme propre à la page, aux départs. La ligne en acte, dans l'acte d'être pensée, n'abolira jamais les conditions de son apparition — et renaît, plus près de nous, telle que le moi impersonnalisé dans son langage pourra, en ce *nous* nouveau, la situer. Le langage — celui de ce nouveau poème — aura assuré la transformation et de cette chose prosaïque et de la pensée d'une personne ; aura élevé leur jonction au plan d'une rencontre « suprême ». La pensée accourt, dans l'espace généreux de la rencontre double, pour accueillir sa propre capacité de tout reprendre, revenant à la ligne, à la page à blanchir, à sa volonté d'agir.

Avec cette page se noue et se dénoue ce qui demeure la pensée la plus dure à avaler, parmi celles qui ressortent, peu à peu, du dispositif que Mallarmé s'est donné au départ. Que le vieux moi poétique soit appelé à disparaître, nous le concevons ; que la chose accomplisse sa propre suppression, par une transposition que Mallarmé attribue à un état et à un acte du dire, que le soleil même se suicide avec le beau, on se le représente. Que le hasard triomphe sur le nombre, que l'esprit sombre dans l'océan de l'éternel, que l'histoire de la conscience prenne fin, emportant sa tradition, son autorité, sa religion — que ce naufrage de notre si long vécu se représente désormais par le naufrage de chacun, dans l'apocalypse qui anéantit chaque pensée — révélation de son néant — nous reculons devant ce qu'éclaire une telle vision. Si au fond de la catastrophe gisait, non la faute, mais l'erreur ? et si elle était la nôtre ? Que nous reste-t-il alors à faire, à penser, à écrire ? n'aurons-nous désormais que ce minuscule bout de marge contre laquelle appuyer l'erreur, et un jeu vain de prestidigitateur, lorsqu'il n'y aura rien à deviner dans le roulement des os qu'un cliquetis, un mot silencieux et un passe-temps nommé zanzi ?

N'y a-t-il pas sur cette page, si difficile à digérer encore, un point de départ qui ne soit la ligne où l'erreur a pris son départ ? Pensait-on en 1914 à un départ qui ne mène pas au front et de là au champ d'honneur ? Mallarmé lui-même, familier des impasses de la pensée, pensait que son grand poème allait « ouvrir les yeux » — sur ce qui se préparait ? sur ce qui se mourait ? Je me rappelle quelques lignes d'une lettre à Vielé-Griffin, de 1888, au sujet du recueil récent de cet ami :

« Peut-être et certainement s'y indique-t-il cette idée, pour la première fois que, si l'on fit tant que dévêtir la précieuse complication du vers passé, ce devait être pour montrer la nudité d'une âme simplifiée : ou que tout, voix, sentiment, avait à devenir primitif ! »

Il y a là de l'ironie sans doute ; reste que cette « nudité », qu'on devait aussi déceler au fond d'une page d'*Un Coup de dés*, aurait pu fournir un nouveau point

de départ à bien des poètes, si dans le « primitif » un penchant féroce ne se fût dévoilé. Non moins que la liberté et la solitude, le simple et le primitif sont un leurre, en tant que préalables. Pour les atteindre, il ne suffit pas de dévêtir le vers de son ancienne complication. Dès qu'on y touche, du reste, la nudité n'est pas simple : car elle réagit. Le savait au premier chef celui qui s'est vu connaître la nudité de son rêve et qui, s'égarant de suite dans une impasse glaciale où personne ne pouvait le suivre, a dû abandonner le vers. De celui-là la simplicité d'âme se mesure désormais au courage qu'il met à s'en tirer, jusqu'à ce que sa persévérance, le temps et le papier collaborent à un chef-d'œuvre.

De loin, mais plus près que je n'aurais pensé, j'entends le clocher qui sonne neuf heures. Parmi les branchages des arbres presque dénudés j'aperçois les lumières de chez Monard. C'est la première ferme du pays, là où j'ai vu le dernier cheval du village, la vieille jument, Poulette. Depuis longtemps elle ne travaillait plus ; percluse de rhumatismes, elle hantait la cour en pensionnaire et une fois, je me rappelle, elle passait sa bonne tête chenu par la porte de la cuisine, en bas, où l'on préparait la noce de Jean-Louis, comme pour goûter les sauces... Pourrait-on appeler « nu » ou « simple » le son de la cloche, au loin ? Son drame est celui d'une parenthèse qui s'ouvre, les hauts moments sont la surprise du début et l'agonie de la fin, qui se prolonge. Son rythme est sans doute peu compliqué, quoique massif, lourd de résonances « primitives » — si l'on fait abstraction des contextes, ceux qu'on peut imaginer ou se rappeler, ceux que connaissent et que vivent les habitants du pays et ceux qui sont responsables de ce qu'une cloche soit ici, dans son clocher, sous la flèche, sonnante les heures toujours, et ce soir par exemple. Le simple et le primitif nous hantent en dehors de toute problématique littéraire, là où nous demeurons aux prises avec des perplexités certaines, images de notre condition qui rendent si mal notre expérience monotonement, mystérieusement irréfutable, du dilemme quotidien. Comment s'en débarrasser, pourquoi s'y accrocher : cheminement, exil, bannissement — terme affreux — aspiration, espoir, solitude, échec, erreur, perte... Vieux sons de cloche.

Celui qui, chérissant le don d'une conscience probe, active, inquiète, épiant l'occasion généreuse propice au propos d'ouverture, apporte ainsi sa pierre à la construction toujours en cours d'un « monde », et lui appartient. Aucune appréciation de ce monde ne peut l'omettre, pour peu qu'il s'affirme, pour restreint que soit son entourage, pour fragile l'effet de son geste global. Le contexte d'actualité qui nous concerne tous peut bien faire oublier l'apport de l'être ténébreux ou excentrique ; le tout n'est pas tout sans lui. On peut le reléguer à la marge, l'excluant de la pensée en cours et du monde qui se construit, son appartenance est un acquis, sa « solitude » un désaveu. Chez les êtres singuliers qui se refusent à toute appartenance sauf celle-là — leur différence, l'essentielle — il est d'usage de voir un reflet de l'innocence qui nous hante, face aux images obsédantes d'une pensée moins centrale qu'usuelle, qui impose ses soucis indigents. Mais c'est l'exclu en chacun qui garantit la permanence d'une simplicité native qui compte, en deçà de la ligne où la pensée commune se définit : je pense que Pierre Reverdy aurait été d'accord. Nous le saisissons, étonnés, chaque fois qu'un poète aura vu, dans la vieille discipline de la page, la condition d'une liberté commune où risquer sa différence. Prenant pour tout préalable le risque à courir, il aura repéré dans la ligne la moins visible une ligne de départ, sur laquelle la page entière, recentrée, tourne et s'ouvre : je pense toujours à Reverdy.

A Mallarmé aussi qui, pour façonner la page qu'il nous a mise sous les yeux, aura tourné le dos à ses propres préalables, en prenant le risque d'employer « à nu » sur la page qui monte, si proche, si concrète, « la pensée » — en se confiant à l'étroite parenté qui s'y ferait jour entre cet acte et la substance entre nos mains. Des conditions historiques, esthétiques et matérielles de son geste, il pouvait bien se croire « le maître » ; des effets de son coup, il ne pouvait rien savoir, et quoi qu'il avance : « Tel mot en gros caractères à lui seul domine toute une page de blanc et je crois être sûr de l'effet », écrit-il à Gide. De sa pensée il se croyait maître aussi, pourtant le poète est plus proche de l'historien que du philosophe ; sa vérité — celle dont il a la charge — est celle de l'expérience. Ce qui ruine la pensée d'une poésie n'est pas le hasard, l'illusion ou l'erreux — inévitables dans l'œuvre scientifique — mais l'inconscience voulue, l'ignorance entretenue, l'outrecuidance ou la couardise et leur version encombrante du mensonge. La page de Mallarmé est une boutade : la boutade n'est ni une figure de rhétorique ni un jeu d'esprit ; néanmoins comme une figure, son action est double. Elle s'avance courageusement — parole sur papier, étreinte que légitime une permanence — et elle donne l'exemple d'une fermeté qui s'avance, défi de quelqu'un mis au défi de dire ce qu'il a vécu et se hasarder là-dessus. La chose dite en tant que pensée peut bien disparaître ; l'exemple demeure, en tant que poésie, incorporé au dit qui n'est ni un mot ni une page mais un acte. Ainsi « l'énoncé mallarméen » nous concerne, en lisant, moins que le courage qui l'a dicté, et le défi qu'il lance, et la simplicité qui prime là où la complexité de la pensée nous échappe.

Cette époque-là s'est éteinte — la dernière, déjà loin de celle où un homme, c'était Ingres, selon Baudelaire, pouvait « s'attribuer la gloire d'éteindre le soleil ». Depuis, un tel courage est devenu le lot — risque, matière, défi — de celui qui parle en poésie, en sortant une parole saturée de silence devant un dehors indifférent. La vieille chose de poésie dont la permanence s'hérite s'est retirée. Dans la lumière égale, globalité du dehors où la chose n'est plus « pour moi » — où l'intérioriser est le défi — je m'arrête à côté de moi-même. De cette chose-là, en retrait, l'idée que je me fais représente ses éléments premiers dissous, rappelle à la conscience dépouillée l'envolée des données de cohérence, *data* qui furent l'œuvre des dieux. C'est à ce gouffre étriqué que j'appartiens, où je m'enfonce si j'ai la force, pour parler de ce que je vois droit devant moi, *devant* incontournable qui reparaît partout et s'interpose, en dehors de ma volonté, unique endroit, nom nouveau de la chose éteinte que j'épelle, que je dis, en noir. Quitte à retrouver, dans la pâleur où j'inscris mon expérience d'un retrait, le fond d'un émoi partagé. Alors même que nous sommes mis devant ce devant que nous rencontrons, notre langue renvoie malgré elle à l'éclipse de la-chose-pour-moi, à la défaite de l'histoire, au naufrage de l'esprit — et de tous ces termes-là. Dégager ce propos avant d'oser écrire, sur le point de prendre la première note sur ce qui reste à noter, c'est se donner une chance et la donner aux mots émus. Sinon on se retrouve, dérobé à soi, en exil — ou pis, banni — parmi les faussaires et les facétieux, les superstitieux et les nostalgiques.

J'ai dit : un devant « incontournable ». Ce mot nouveau semble destiné à relayer sur maintes pages les mots péremptoirs « inévitable » et « irréfutable », devenus suspects, et à remplacer le mot « insurmontable » qui insinue le contraire. Il nomme la vaine ardeur que nous mettons à faire le tour de ce glaciaire que nous rencontrons

« devant » nous et « devant » l'endroit où toute chose se tenait, avant de se dérober à « moi ». La « toute chose » n'est ni source ni souvenir ni apparence ni concept ni but — vieilles catégories du mental, « causes » de la « chose » ; plutôt son retrait qui a eu lieu, son silence qui a un passé. On le dirait volontiers « obscur » mais ce mot, à force de crier, a perdu la voix. Si parfois on y substitue le mot « opaque » ce terme est tendancieux et même traître, on préférera des termes plus tranchants et, apparemment, plus anodins : « difficile », « fermé », « inaccessible », ou « abstrait », là où ce mot sert bien à nommer ce qui ne se laisse plus saisir. L'obscur apparaît, même celui qui le refuse l'a saisi, a réagi avec une force qui témoigne de la sienne. Au sujet de cette page où reluit le courage de Mallarmé, je mettrais le mot *aveuglant*, ou *éblouissant*, ou *assourdissant* ; ou bien son nom propre, N'ABOLIRA. Cette page nous plonge dans le détroit, ce pas incontournable qui ne sera jamais, dorénavant, aboli — où se tient aussi le silence qui s'est abattu sur notre langue. Peut-on la nommer, cette chose, plus précisément ?

Investiguons — allons voir de plus près — c'est tout ce que je sais faire, en guise de pensée. Dans la pénombre fluctuante des rues mal éclairées — je suis devant chez Pechinot, son beau-père, M. Bagy, venu de la Lorraine après 1918, était maréchal-ferrant. Là j'ai vu battre l'enclume, j'ai vu M. Bagy ferrer un ardennais. Dans l'abstraction perçante du froid, de mes pas devenus machinaux, du silence faussement serein du soir villageois ponctué par le glapisement de cette misérable Diane de Georges Pechinot qui vit enfermée et ne voit la lumière du jour qu'aux jours de chasse où elle court comme une folle — dans la fatigue qui s'abat aussi je superpose, devant mes yeux, la haute page de Mallarmé et la page modeste, non moins grande, de Pierre Reverdy. Et on dirait une chose d'une sorte nouvelle : une chose fabriquée, chose de l'art, n'ayant qu'un lien d'indétermination prometteuse avec ce qu'on connaissait sous le nom de chose, de l'art. Parce qu'un homme l'a fait on suppose une parenté avec l'objet fait par l'artisan — ce fer à cheval à moitié rouge, à moitié noir, tout noir soudain lorsque M. Bagy le plongeait dans le baquet, à grand fracas, bouillonnement et sifflements aussitôt éteints. Un objet de langage est une contradiction dans les termes, disons qu'il y a là, devant mes yeux, le dos au passé, s'y appuyant, dans le noir, un acte : page en acte, carré de papier lumineux marqué de mots, qui s'ouvre à moi de sa forme, substance, lumière, courage — si je la lis, et même, sans lire, lorsque je la regarde dans le blanc des yeux en supposant ingénument une double présence humaine, face à face, dos à dos.

Quelqu'un m'adresse sa vive voix, en ne voyant, lui, peut-être, que la langue et le papier, supports de notre entente précise sur ce point. Dans ce mot qui nomme tout seul la page, j'entends un cri de victoire alors que la bataille est perdue parce que personne ne pourra la gagner : tel, « On les aura ! » Dans la page ainsi nommée j'entends un sifflement de vieux mots se dissipant dans le blanc par la force de leur propre inconsistance. Quels mots ne s'y dessinent pas ? Quelles voix en voyage vers leur disparition, voire leur suicide ? Celle de Hamlet, tenant dans ses mains le crâne qui pourrait aussi bien être celui d'Yorick ? Celle du promeneur pensif de Baudelaire, « Andromaque, je pense à vous ! » A moi de jouer — sauf qu'entendre la moindre nuance ludique dans un art où la survie est dans la balance entraverait mon avance vers la chose en cause. Je pense aux pantalons rouges que portaient toujours les zouaves à la bataille de la Marne, l'année de la publication

d'*Un Coup de dés* par la jeune NRF. Si un champ est ouvert à l'œil qui *investigue*, ce champ n'est pas « la page blanche » mais cette page qui porte sur la fermeté d'un homme disparu, et la mienne, porteuse d'un regard passager.

Cette page n'est ni objet ni chose abstraite. Sa langue ne me propose aucun objet non plus ; la pensée de Mallarmé se conçoit volontiers comme flottant à une distance voulue de tout objet, de la discontinuité, du discret, du numéroté et de l'individuel du domaine des objets — quitte à se munir le cas échéant d'un objet témoin, pour se meubler une sorte de parler à la limite du monde discontinu où le poète s'installe pour rêver continûment le restant, à partir de quelques échantillons de ce qu'il n'a pas cure de connaître. Ce parler meublé est aussi devant moi, ici : sept lettres — c'est le coup de dés, la somme de n'importe quelles faces « sciées » des os prismatiques — représentant l'alphabet, plus la huitième lettre, la négative, séparée des autres par un trait marquante l'émission de ce qui les nie. J'aperçois aussi deux lignes perpendiculaires inégalement brisées en tronçons noirs et blancs, négatifs et positifs, fléchant les voies ouvertes aux yeux qui quittent le langage et son domaine relativement sûr pour entrer dans le fouillis des blancs. En bas, une ligne rentre de façon intermittente dans la composition des lettres, qui s'y appuient, alors poursuit son chemin imperturbablement vers le bord du papier, horizon et guide, rail et frontière, non marquée mais plus marquante pour être moins visible. De même à gauche, la marge verticale est tracée, avec précision, par le premier jambage de l'N — puis cette ligne s'envole dans les hauteurs de la page, où sa non-visibilité s'imprime sur la sur-visibilité aveuglante du papier. Ce sont les coordonnées du concret et de l'ouvert devant moi.

Mais ce champ ainsi partagé noir et blanc, haut et bas, droite et gauche, continu et discontinu, langage donné et papier fouillé, reste tout un ; reste aussi loin d'un vrai champ labouré que l'est son homophone *chant* de la parole. Si cet endroit spacieux sans envers et sans intérieur, si cette parole sans voix et sans air ne sont pas des abstractions, ils ne sont pas des objets non plus : leur concret n'est pas concret, leur ouvert n'est pas ouvert. Je ne perçois ce concret ouvert à moins de détourner le regard, d'écarter les mains — comme je fais maintenant, en marchant. L'unité de l'ouvert qui me sépare des objets n'est perceptible que si, ayant *investigé* sa composition, face à moi, dans le détail, je lève les yeux sur quelque chose de fermé. La fermeté des objets qui m'entourent, pour glissante ou fugace qu'elle soit, ne me saisit qu'une fois, ayant investigué le concret dans ses plis et replis, je l'oublie en poursuivant mon chemin. Ainsi la page constitue, mais ne constitue pas, n'isole pas, l'objet « global » de mon expérience que j'appelle « monde » — sa blancheur glauque, fuyante, reprend place devant moi partout où je me hasarde sans m'équiper des acquis apparemment indispensables de la pensée. Et « fuyante » n'est guère le terme propre, à propos d'une telle blancheur, où le concret est volatil, l'ouvert est ferme, le temps est à la fois abrupt et liant. C'est... j'aime mieux dire que *c'est* cet « Empire familial » qui était en même temps « des ténèbres futures » que Baudelaire promet aux Bohémiens ; ou bien *c'est* le « Paradis à la fin » que souhaite maintenant Villon à son roi, au moment où l'année finit et où l'année commence.

Mon ombre me précède, portée devant moi vers la maison par le haut réverbère en sentinelle devant l'église — si haut et si puissant son éclairage que j'ai été jusqu'à attacher moi-même un abat-jour en tôle devant l'ampoule, afin qu'elle n'éclaire

plus la façade de la maison, entrant droit dans les fenêtres. Geste qui a causé bien de l'émoi au Conseil municipal, paraît-il. Pourtant mon abat-jour est toujours en place, vingt ans après... Mon ombre s'allonge et touche le perron où elle s'engloutit dans la mare d'ombre autour de la maison. Autrefois je sautais sur mon ombre comme font les enfants, furieux de tant de servilité; aujourd'hui que j'ai étudié sa démarche discrète, je suis fier d'être accompagné partout de cette humble enseigne de ma commune dignité, comme l'était Louis-Philippe, me dis-je, de promener son parapluie. De même, je suis tout aise de voir ma forme, cette ombre, épouser toute forme devant moi, et glisser jusque sous mes pieds; si bien que je m'empêche moi-même de voir le sol sur lequel je me tiens. Ce qui ne change rien au fait que je sois tenu de m'y tenir, comme, quoi que je voie, mon regard s'interpose en ombre à la place de la lumière. Je ne me demande même pas si cette ombre et ce regard sont « concrets » ou « ouverts », objets ou abstractions. Ce sont les conditions de ce que je me porte vers la chose globale — ce devant qui m'entoure — conditions que conditionne cette globalité à son tour, le fait incontournable que je me tiens sur le sol, dans la lumière, quelle que soit cette lumière — mais il n'y en a qu'une seule — et où que me portent mes pas, portant leur ombre au sol.

Reverdy est là, à la maison : il va falloir encore allumer la lampe, faire repartir le feu qui couve sous la cendre où j'ai pris soin d'enfouir la bûche avant de sortir, comme Félicité dans « Un Cœur simple ». Voilà « Son de cloche » sur sa page à lui, sur ma table; je n'ai pas besoin de le revoir pour le relire, pourtant avancer un propos au-delà de ce qu'on n'a pas besoin de revoir oblige de s'essayer à un regard nouveau, comme à sa fenêtre, qu'on n'a pas besoin de revoir. Reverdy semble toujours, se tenant chez lui, regarder par sa fenêtre au-dehors — qu'elle donne d'en bas ou du dehors sur le plafond au-dessus de son lit, ou sur le ruisseau au bord du chemin. Il habite son regard; il se tient en regard, en permanence; devant la chose éteinte devant lui, il la regarde vivre dans l'ombre de son regard, jusqu'à ce qu'ombre et lumière se confondent. Comme la façade de ma maison regarde vers celle de l'église à travers la place, la maison de Reverdy regarde vers la globalité de l'éteint, au travers du détroit que laisse son retrait. Un peu comme cette N' qui, debout sur ses deux jambages, négativise hardiment, vainement, au travers de l'élosion et l'apostrophe, son propre verbe négatif en regard, au futur, ABO-LIRA. Si de son propre gré « Tout s'est éteint » on ne pourra, de son regard portant son ombre, l'éteindre davantage; comme un rayon matinal attise le feu, tombant dans l'âtre, il se peut qu'une rivalité renaisse affirmative, qu'une complicité ralume l'aube, qu'une liaison préfigure le jour à venir.

Se figurer un homme qui se tient résolument à sa fenêtre, le regard rivé, au travers du détroit, sur le devant en regard, sans s'occuper autrement du faitage qui s'envole, de la maçonnerie qui s'écroule... En 1914 paraît *Un Coup de dés*; Reverdy l'aura lu. En 1916, année où il écrit vraisemblablement « Son de cloche », 350 000 jeunes Français seront abattus en quelques mois à Verdun, 350 000 jeunes Allemands aussi. « Tout s'est éteint » : à les isoler du contexte — celui de cet homme, devant cette fenêtre — nous entendrons un autre homme dire ces mots dans un contexte apocalyptique, celui de l'histoire et de son naufrage. Pourtant ces mots se feront suivre d'autres sur une page unique, insérée dans un recueil où, jour à jour, page à page, poème à poème, d'autres mots établiront un autre contexte. Ce recueil lui-même s'oriente selon un contexte précis, une langue présente et récente

et à venir prochainement, dans laquelle l'auteur aura été plongé à un moment unique de langue. S'en tenir à cette langue, à ce moment impératif, ne fera pas du penseur un embusqué de l'histoire, encore moins un rescapé du naufrage de l'Esprit. À rallier la langue, en s'appliquant à ce qu'on a devant soi, selon sa discipline stricte, on aura réintégré, dans son plus énergique ressort, en première ligne, ce qui est en cours. Si l'on reste dans le vrai strict d'une commotion, plongé dans la turbulence disponible — disponible soi-même à ce qui se dispose à être dit — sa fenêtre donnera forcément sur le champ littéral — épaisseur étroite, ouverte et concrète — où l'éteint reluit.

Dans ce cadre vitré, tout encourt son propre passage — qu'il soit visible ou pas ou peu — et se tient en regard, s'étend dans la conscience de la langue à partir du moindre détail donné. N'importe quoi de fugitif pouvant s'inscrire sur la vitre, tout s'ensuit pour la page : qui s'attache à tout reste indifférent au n'importe-quoi jusqu'au moment où une suite de n'importe-quoi, en dévoilant son appartenance au tout, devient un tout insoupçonné d'avance, découvre le tout sous un jour cohérent nouveau. Oublions un moment le tout — le contexte historique, sa langue, et l'ensemble de vieux coordonnés hors du temps qui nous permettait d'en parler — s'attacher au plus près du détail discret qui émerge, là où son agencement à la langue révèle une appartenance virtuelle, et on se retrouve soi, sur ce, appartenir. Dans le détail, le tout se montre à la fois farouchement compact et terriblement dégingandé ; son articulation, que la langue connaît, s'envisage de maint biais, le temps d'un seul vers, d'une seule rencontre. La syntaxe du contorsionniste et le lexique du savant représentent notre dextérité et les prestiges de l'art, plus que la fluidité du tout et la souplesse du temps ; une syntaxe de rencontre, un vocabulaire propre aux heurts successifs, se chargeront de les rendre, strictement, face à l'histoire. À reprendre les mots et les phrases « tels qu'ils sont » on ne rejoint pas la foule dans son lieu-commun, où l'on est seul. Tels qu'ils sont les mots sont autre chose que ce que nous pensons, et là surtout — dans le lieu-commun — où nous n'avons pas le temps de les repenser. Se tenir à part, à sa fenêtre, et le temps de tout repenser, se livrant, s'impose. Tout s'appartient à nouveau, d'un biais nouveau souvent ébahissant — aussi bouleversant pour un homme, à l'échelle de sa pensée, qu'une apocalypse.

Toute pensée pour un tel homme sera apocalypse : un monde repensé à partir du lieu-commun s'effondre et un autre, étranger, s'annonce familièrement. Le déjà-pensé, à demeure depuis si longtemps qu'on n'y pense plus, révèle soudain son aptitude à être emporté, laissant une ouverture morne sur son silence et une autre — la même — sur le pas-encore-pensé, qui n'a rien *a priori* de réconfortant. D'où une douleur et une terreur, que l'habitude du courage permet d'affronter, qu'une souplesse du temps et des nerfs, un ressort, dispose à supporter. C'est ce qu'à l'époque le langage s'apprête à appeler *le cran*. L'art de l'art nous dispose plutôt à oublier douleur et terreur. Une cheville foulée fait mal — la mienne, depuis ma chute inopinée « parmi le chemin » qui me ramenait au village, me bat toujours — le membre démis, le joint luxé, la vertèbre déplacée, ne se remettent pas de sitôt. Démettre un horizon, fouler un vieux souvenir, déplacer un pays, cela fait mal. Une rue se disjoint, un ciel s'incline, un mur titube, et tout peut basculer dans l'angoisse. Et on ne dérange pas les mots du lieu-commun, suite à une rencontre qui vous y oblige, sans risquer l'entorse globale et ses conséquences.

Si vous commencez du côté des mots et de l'art — non du côté des choses, de la fenêtre, de son regard, dans la discipline la plus stricte — que de tentations ne vous assaillent, de vous évader dans l'espace de la page avant que la douleur ne puisse s'abattre. Se confier au langage, ou bien au monde d'après la langue, au lieu de se tenir entre les deux, avec la langue, langue aux prises avec son emprise ; prendre le concret de la page pour un objet et son ouvert pour une liberté ; penser que le n'importe-quoi renvoie automatiquement au tout ; se laisser persuader que le jeu originel qu'il y a dans les mots, entre le mot et la chose, entre les choses et l'ensemble de ses attributs, s'appelle jeu de mots... La page révélée par *Un Coup de dés* aura donné lieu à toutes ces tentations, à d'autres encore. Jongler — mots et syntaxe en l'air, les pieds bien piétés, les mains affairées, le regard perdu — cela amuse, distrait, émerveille même, un temps. Les jeux d'esprit ont toujours du drôle, leur légèreté cocasse rejaillit d'une part sur l'artiste, de l'autre sur sa langue, qui encaisse débonnairement ses tours. La gravité des pages les plus sobres, chargées de pensée ou grevées d'émotion, se ressent souvent — chez Mallarmé même, et jusque dans son chef-d'œuvre — de l'ironie double inhérente à ce côté cirque de leur théâtre solennel. De même qu'aux moments les plus sombres de la pensée, foncer tête baissée dans le macabre, l'outré du grotesque et l'insoutenable de l'horreur, double la grimace de dégoût d'un ricanement puéril. Sur le terrain dévasté que nous a laissé la Grande Guerre, la tentation a été vive de se distraire à tout prix, en vantant ses pouvoirs et en jouissant des libertés acquises jusqu'à en abuser, en créant du nouveau à tout bout de champ. A juxtaposer sur la page ou la toile consentantes des images les plus éloignées dans la langue et la pensée courante, en pinçant ainsi un bout de surréalité, on pouvait se délecter en jouant, et oublier la douleur de tant de luxations. C'est cette douleur, à peine dissimulée par le jeu des mots, des théories et des écoles, que nous y lisons aujourd'hui ; d'où le pacifisme militant qui s'est emparé de notre poésie depuis la Seconde Guerre. La poésie n'est là ni pour amuser ni pour dissimuler ; ce n'est pas du nouveau dont on a besoin, il affleure partout, crispant, mais de l'encourageant.

Par son pacifisme natif, par goût de l'encourageant, par une pondération du verbe et de l'humeur, Reverdy a su écarter ces tentations, au point où il ne nous semble pas avoir été tenté, même par l'abandon, à ses moments les plus chagrins. Si l'apocalypse est celle de chaque pensée —

nauffrage cela

direct l'homme

sans nef

n'importe

où vaine

disait *Un Coup de dés*, Reverdy s'est rendu compte d'entrée que chaque jour est une pensée de la vie de cet homme, chaque page encadre — chaque fois neuf, toujours le même — le fait de se lever, de voyager par le regard dans la terre des ombres et couler au-delà de son horizon. Chaque face de chaque page donne le recto et le verso du désastre quotidien. Le tour qu'on fait de chaque ensemble de n'importe-quoi, côté soleil, côté ombre, comme chaque tour de langage qui y renvoie, pousse la pensée perdue à échouer quand-même sur une nouvelle journée. Sur un nouveau tour de la spirale, d'une aube à l'autre, le jour de cette page

peut se nommer ; un mot suffira, N'ABOLIRA ou bien *aube*, disant le restant à sa façon. Parfois des mots s'alignant d'eux-mêmes se tournent en ce « mot neuf, total » dont parlait Mallarmé, qui nappe le tout qu'on se remémore, la nuit survenue, d'une « neuve atmosphère ».

On le choisit, un mot donné, sur son don second, ce matin. Le premier à se donner, à partir de la première chose venue, aura pu donner le branle à la circularité régénératrice du jour. Dans le mot « Tout » qui commence « Son de cloche » — titre qui marque et la répétition et le renouveau — tout est déjà dit. Entre les deux *t* apparemment identiques se tient imperturbablement la syllabe miraculeuse qui tourne un doute, une alternative et une réciprocité en un lieu où l'accent si grave marque la prise de possession, puis l'appartenance de quelqu'un. Et l'inverse ; mais cet inverse-ci est une congruence virtuelle, non un pléonasma, l'autre hémisphère, jour de notre nuit, et le tour qui tourne l'oubli journalier en ouverture. Les trois mots du titre nomment le même balancement et son issue : le « Son de cloche » est un insistant propos d'individu, et la saillie dans le jour d'un rappel à l'heure présente, et un poème de douze vers qui découle de l'un et de l'autre sur la page de ce jour. Si Reverdy compte ses syllabes, c'est que chaque syllabe compte ; l'octosyllabe domine ; ici c'est l'alexandrin coupé en deux, mais d'autres vers sont cassés par l'enjambement interne, démarche ferme et brève qui marque le pas à pas délibéré du propos. Un seul vers impair, où le compte semble tourner court — « La terre ne tourne plus » — laisse résonner la monosyllabe, peut-être « rond », qui, venant à manquer, coupe le souffle. J'en compte 84, de syllabes — vieux chiffre totalisant l'épreuve — mais on pourrait compter autrement ; du reste, ces détails ne sont-ils pas insignifiants ? Rien n'est insignifiant, tout peut être négligé, ce qui compte c'est le biais sur lequel on épelle le tout dans le détail. Celui qui récite chaque matin *Pleni sunt coeli et terra* ne dit pas moins sa messe que celui qui dit *Kyrie* et poursuit jusqu'à *pacem*. « Tout » ne se combine pas ; on laisse compter ce qui compte, on s'occupe en priorité de ce qui s'impose, selon son biais.

Le biais de Reverdy varie mais peu ; que le jour fasse son coup de dés, le poète néglige les faces numérotées pour étudier scrupuleusement le biais des arêtes. Je remarque d'ailleurs que des deux dessins dont Georges Braque a orné la première édition des *Ardoises du toit*, le second représente un jeu de dés éventré. Le bloc des vers non ponctués n'occupe pas toute la page, mais suffit au jour de la page, rehausse résolument le blanc qui n'était que pâleur hier, découpe sobrement des vers blancs en traits positifs jumelés, complément convivial du noir monotone. La hauteur en regard se représente chaque jour par une série de saillants et de rentrants ; la marge est partout parmi nous — là, et là où, se mesurant avec sa tâche, la parole peut, peut-être, ensemble avec sa matière, commencer. En prenant la parole et s'offrant au dire, cette chose-ci, quelle qu'elle soit, s'avance en saillie, pour moi non, plutôt pour un être de propos. Selon la saillie inattendue, heurtée parfois avec douleur, le poète effaré fait cabrer sa parole devant le propos de rencontre, se donnant à lui, brièvement, de face, debout sur ses rentrées : coupe et interligne qui ne font qu'un. L'unité qui compte d'elle-même propose un tout, emblème du tout ; on l'arrange si l'on veut, en lisant, pour qu'il ressemble à un tout déjà rencontré, cependant le tout par définition n'est pas familier sur le moment, on n'en reconnaît que les segments, à leur éclat : *Kyrie* ou *Pleni sunt*.

Se cabrer devant un éclat de cohérence résume la difficulté qu'on éprouve à repenser chaque jour. Chaque rencontre cède une impression sur le langage en caractères familiers des conditions de toute rencontre, puis s'efface devant le rendu immédiat ; comme la rencontre du plomb et du papier sur le tympan de la presse, loin d'être le but elle-même de manœuvres complexes préparées des deux côtés appose son cachet à l'opération coordonnée d'où sort, en unique aboutissement, le propos imprimé révélateur.

La saillie en regard illustre un propos chez l'homme ; de leur rencontre naît, un jour, un poème. Le temps du poème, les saillants et les rentrants se superposant, épouse la souplesse du temps : d'où les brusques changements dans le temps des verbes qui nous ramènent en avant, en arrière et latéralement, selon le cubisme de la page, dans sa profondeur. « Son de cloche » mesure cette profondeur souple contre le rythme des jours et des heures : d'où que l'apparente simplicité d'un principe narratif se dissout dès qu'on y regarde à deux fois. Le clocher sonne-t-il à la fin d'une durée unique, le temps présent du verbe marque-t-il ce qui a lieu toujours, à chaque moment de chaque heure, ou bien ce qui ne cesse d'arriver — en sourdine, en recouvrant ou bien en dévoilant le reste, qui n'en serait qu'une traduction — pendant que les douze coups du poème frappent, résonnent et rentrent ? Minuit n'a-t-il pas déjà sonné au début du poème, et le clocher qui sonne à la fin ne fait-il qu'accuser le fait accompli ?

Reste qu'un événement, un seul, le dernier, a eu lieu avant qu'un propos éclaire son évidence ; le caractère précis de cet événement saillant détermine tout ce qui s'ensuit — ce qui entoure, comprend et clôt en conclusion le propos du poète dans sa double fermeté : épouvante sans affolement ; émerveillement motivé, attentif. L'apocalypse a eu lieu, au passé ; on vit dans le moment de sa survie ; le tout qui de plein gré « s'est éteint » est toujours là, nous entoure, nous détermine en tant que tout, éteint. Son après-coup en cours ne laisse pas de se figurer en saillies parallèles, çà et là, dans un silence plein de remous nocturnes auxquels cette extinction, maintenant, se réduit... ou s'étend. Le naufrage de la pensée de quelqu'un, chez Mallarmé, représente le destin d'une pensée collective, l'Esprit dans son historicité sombre à un moment de crise aiguë — au même moment l'événement universel produit sa figure particulière. Dans « Son de cloche » l'événement devient une récurrence et la figure un rythme unique. Reverdy aura-t-il réduit ou bien élargi la pensée apocalyptique à l'échelle du jour ? n'aura-t-il pas plutôt repensé le jour en termes d'apocalypse, et la figure quotidienne en termes de chute et de reprise, là où chaque arête du langage unit ces deux versants du tout ? Les deux *t* et les deux *ou* dans ce mot ont une seule force de conviction, qui rappelle à s'y méprendre celle que nous entendons dans les deux syllabes soudées dos à dos du mot *être*. Pour dire cette conviction, toute la langue serait requise ; pour l'évoquer un seul mot suffit. Si l'on entend poursuivre, sur l'arête, à ses risques et périls, il faut prendre par le poème et son mot tranché.

L'apocalypse a eu lieu et l'on poursuit, dans le silence du regard. Ce silence se prolonge en réponse aux interrogations qui ne sont pas forcément celles d'un homme, plutôt elles sont notées et chiffrées pour son compte. Qu'est-ce qui s'est éteint et pourquoi ? Il peut arriver — et il arrive — à tout de s'éteindre, même au soleil qui illuminait ce jour-ci, clos. Aujourd'hui quelques segments du tout restant en saillie réagissent, nous alertent alors de leur survie, en se questionnant,

inquiets. *Dies irae...* Le vent qui d'ordinaire ne « passe » pas est là un instant et s'en va « en chantant » comme pour se donner du courage. Des arbres — les arbres — quant à eux, pris d'un vent de panique, frissonnent d'effroi à son passage : nous sommes à la mort du jour, au jour des morts : *Quantus tremor est futurus...* « Personne » n'est plus là, en attendant quelqu'un : *Quando judex est venturus...* Les animaux qui devraient bien exister puisqu'on les nomme « sont morts », « éteints » pour nous dans leur être continu. Ces contre-vérités rendent perplexe : la langue les observe, ses mots simples sont devenus, depuis l'extinction qui précède le poème, tout bizarres, tout chose, dans leur littéralité stricte du dernier jour : *Cuncta stricte discussurus...* Témoin déjà le mot « éteint » qui a vu éteindre toutes ses nuances, et jusque ses yeux sont « éteints » strictement parlant. Un soir du 1^{er} novembre voit s'éteindre tout novembre, et jusqu'au culte des morts : les yeux ne fonctionnent plus, le regard des mots est atteint. Qu'est-ce qui s'est éteint dans le visible, au point de leur ravir la fonction plénière, aujourd'hui ?

On entend le vent et son chant, le frissonnement des arbres, le silence des bêtes et des gens ; la langue voit toujours, mais si ses constatations sont viables, elle doit marcher les yeux fermés. La visibilité du visible lui a été retirée par la tombée de la nuit sur elle, ou par l'extinction du soleil, par une nuit de la fin des temps. Comment savoir, les yeux fermés, comment la fonction visuelle a été soustraite au langage ? Accès à la vérité fixe d'une « fin des temps » nous serait-il donné par l'ouïe aux aguets au-delà de la langue mouvante ? comme si, en prononçant et en re-prononçant l'expression banale, « Tout s'est éteint », nous arrivions à préciser sa portée, blottie dans l'expression homophone : « tout s'est déteint ». Comme si le tout sans teint nous permettait toujours de voir, à cette heure tardive. Dans quel état étions-nous alors que le vent passait et chantait, et que nous n'y voyions goutte ? Comment s'en sortir ? À ce moment où rien ne se voit, quelque chose — le courage lui-même, ou la langue — te dit : « Regarde », vas-y voir, et de plus près, et à nouveau.

Les yeux, ne voyant rien, en voyant l'aveuglement en haut des signes immuables et en bas celui des signes du devenir, concluent à un arrêt total du tout éteint, ensommeillé au fond de la nuit. Dans l'apocalypse de chaque jour, qui bouleverse chaque page et chaque mot devant en témoigner, l'esprit retrouve son aveuglement et regarde avec. Sur ce — prends garde, « Regarde » — le silence l'occupe, l'encourageant. Chaque jour une ardoise s'envole du toit où le regard demeure ; il y inscrit blanc sur noir ce qu'il peut voir de ce dont il a conscience. C'est son très vieux, très courageux son de cloche. Dans la nuit du regard le sommeil du regard, en silence, attend, de l'extinction, la fin de l'extinction, comme un legs dernier, une ouverture. Cette nuit aussi sera « balayée ». La tête qui s'incline est la nôtre, celle, globale, où le regard ne voit que sa nuit en regard, et sommeille. Puisque cette tête est ronde, la nuit en regard nous entoure tout à la ronde, selon nous inclinasion, dans l'autre tête où rien ne tourne plus rond...

L'apocalypse ainsi réduite à sa plus simple expression quotidienne englobe ses expressions faussement universelles, celles de l'intellect et de l'histoire. Dans cet affreux hiver de 1916-1917, si le champ de bataille rentre dans le foyer et la conscience de chacun, l'apocalypse tant de fois prédite réintègre le langage quotidien, où elle ne pouvait se prédire si elle n'y était pas déjà, à demeure. Au fond du sommeil du regard, ce n'est pas le rêve qui se réveille en réveillant le dormeur ;

sa tête « s'est inclinée » dans une soumission, devant le tout qui s'est éteint, dans une défaite mais non la soumission à la défaite. Parmi tant de clochers réduits au silence, il en reste un dernier « debout », droit, fléchant le ciel, insoumis, éveillé. « Dernier » dans le temps, comme dans la nuit du silence et de l'extinction, s'entend ; comme « le dernier confort » qu'affichaient les hôtels de l'époque, ce qu'il y a d'excellent, de plus actuel aussi. Il sonne minuit, celui-ci, du fin fond du regard éteint et de la dévastation du vivant. Qu'un homme l'entende ou pas, du fond de son sommeil, une conscience — son propre son de cloche — enregistre les douze coups. Il les compte, retenant le souffle, et le douzième, rimant minuit avec nuit, réinstalle le temps et l'éveil du regard. On est déjà sur l'autre versant de la nuit, si l'aube s'est annoncée d'une voix auparavant et de nouveau et dorénavant muette.

Dans ce poème, et dans d'autres du recueil où ce son de cloche retentit, le regard triomphe là où un regard aura prévalu. Regard qui est moins « le mien » que « le tien », car la chose en regard n'est plus pour moi. Non le regard jeté sur l'ancien tout visible, qui « s'est éteint » dans l'ancien langage, laissant un silence sur de larges plages de couleur où une entente vivait. Non celui qui atteint à la vision, si le regard qui traverse les mots où le retrait de la chose insiste ne rencontre désormais que des saillies fragmentaires, corniches d'un édifice qu'on ne reconstruira pas. À travers sa fenêtre un regard, dans le temps, ce temps-ci, ne capte que le discontinu, le discret, le morcelé et leur passage de moment saillant en moment vide, de l'ombre à la lumière et à l'ombre de nouveau. Il reste avéré : on peut s'attacher aux multiples moments, à la fonction détaillée de ce fluer vif, sur fond de temps élastique ; et partant s'adresser à la précision avec laquelle ce fond s'affirme identique à soi. Mille facettes renvoient l'image unique — mais le mot n'est pas juste, il n'y a plus d'images lorsqu'il n'y a pas autre chose, l'image n'est aujourd'hui qu'exotisme, regret, posture et orgueil déplacé qui s'éloignent de nous. Le triomphe du regard — de celui-ci, de toi qui n'en peut mais : « Regarde » — met fin au règne d'une menterie qui après tant de siècles n'est plus le domaine de la poésie.

Si l'abstraction de l'espace qui nous est donné depuis invite à mimer le mensonge, on n'a plus le droit de se méprendre. Il y a regard ou il y a le jeu du faussaire, la question est tranchée dans l'art et pour l'artiste consciencieux, c'est-à-dire réfléchi et rigoureux. Comme l'artiste, l'art se fait accompagner chemin faisant d'une réflexion sur son statut. Que celle-ci soit douloureuse, refus et colère, elle exige désormais une prise en charge, pas à pas, de l'honnêteté avec laquelle la chose en regard — en retrait — s'offre pour nous loger dans un moment de langue. Qui s'y héberge s'abrite, mais non du tout, qui s'est éteint, ni du vent qui passe ; sa seule protection, que lui assure le regard probe d'une parole entière, lui viendra d'être libéré du mensonge et, à la fois, de l'asservissement à sa propre pensée. Si le regard prévaut, dans ces rudes conditions, l'élasticité du temps aura prévalu sur la charpente massive, la maçonnerie lourde, le toit de pierre d'autrefois, et sur ses contraintes. On ne fera pas parler le silence des vieux murs ; de sa venue agréée, cependant, le regard qui voyage à travers son cadre vitré verra ainsi rehaussées, plus saillantes, mieux articulées, les membrures proches d'un tout maigre et robuste, une fois *langue* remise à sa place parmi nous et reconnue, sinon allègre, du moins âprement roborative. À se confier à langue, on passe le détroit du jour présent : je dis bien *langue* et non pas *la langue*, car l'article défini propose

l'articulation confiée à soi d'une langue définie, accomplie, celle par exemple d'hier. Langue se tient, là où l'on s'y tient, entre deux langues : entre français et anglais, allemand et roumain, l'apprise et la natale, celle d'hier, remémorée, et celle de demain, à peine imaginable ; entre le langage, volontaire, et la parole qui se parle, qu'on a ou qu'on n'a pas. À regarder par les yeux de langue, on capte des yeux une source, on la boit des yeux, et elle devient source d'une élasticité.

La page prête ; elle relativise, pour nous, l'espace du silence envahissant. « L'aire de jeu » remplace le « terrain vague » des villes dévastées, mais cette affectation et l'acception correspondante ne sont pas incontournables, sont elles-mêmes en marge, répliques d'un abandon : nous avons bien le temps de nous en défaire, la page et son jour appuyant. L'élasticité relative de la page affirme aujourd'hui celle, plus généreuse, du temps. Un mot suffit pour nommer le jour, que ce soit *refus* ou *fruste*, *orage* ou *pierre* — pourvu qu'il avive l'apport du blanc solide et lumineux, en disant alors tout le parti que Mallarmé a dû tirer, à si grand' peine, de sa double négation, N'ABOLIRA — à la condition qu'il soit doté d'un contexte de langue et de conscience correctes, sans ironie ni fatuité. De contextes, il n'est pas d'appropriés en dehors de langue aujourd'hui prise par quelqu'un, car l'impropre de n'importe qui nous guette à chaque tournant. Le pouvoir de libre attribution, que nous pensions laisser derrière nous avec le mensonge et l'ancienne versification, renaît aujourd'hui avec les sciences, leur sabir et leurs réalisations dérivées, leur pensée présomptueuse. Un tel son de cloche — Reverdy nous le dira — ne pourra attribuer l'espoir à l'aube, tant qu'il rapetisse le temps et télescope l'espace, les ramenant à une seule mesure et une seule étendue veule, qu'elle s'appelle loisir ou confort, efficace ou profit. Le regard qui pousse jusqu'à minuit trouve en regard la mesure d'un temps qui libère, et qui dans son balancement renvoie la mesure à notre relativité, prouve que pour nous — on nous l'a souvent dit — l'absolu ne peut être rigide.

Les aubes, les libérations, peuvent ainsi devenir historiques, même à notre époque posthistorique. Tant de clochers ont sonné depuis que, envahie par le silence, la demeure de Reverdy révèle, pièce par pièce, sa propre architecture vitrée. En publiant en 1918 ce recueil qui ramène l'histoire aux dimensions du jour intimement grandiose d'une « flaque de verre », Reverdy fait sa guerre à la guerre qui prétend tout ramener à elle. La valeur qui en ressort n'est pas seulement celle de sa propre parole, presque inaudible sans doute, sur le moment, dans le fracas de tant de gros calibres ; plutôt celle d'un vieux propos à double tranchant ressorti par un homme face à sa langue, éprouvée par les saillies du jour. Sa contribution, celle de Pierre Reverdy sur son front propre, fut ce cran que le poilu mettait en valeur ailleurs. A sa façon ce livre de guerre encourage, sur le moment, à la poursuite non d'un adversaire quelconque mais, à l'aube qui point, du tout qui s'ensuit jusqu'à minuit sonnante. Il est coutume d'appeler cela aussi une lutte ; j'y vois plutôt une libération progressive, avec délibération, de tout ce qui encombre le concret et l'ouvert devant soi, en sorte que le pied trouve, au milieu du détroit, un juste appui. Prendre le temps d'avancer ce pied, de placer son mot, ayant débarassé les lieux : le temps le permet, au prix d'une mobilisation en permanence du regard las sinon défait. Ainsi on fait sa guerre, sans déclarer la moindre hostilité, sans se dérober non plus à la mobilisation générale. Dans d'autres réponses à l'appel, au plus noir des catastrophes, l'urgence s'est reflétée également — par

exemple dans cet autre livre de guerre non moins marquant, *Le Coupable*, écrit par Georges Bataille en 1939-1940.

En ce moment-là le passé du silence était devenu encore plus lourd à supporter. Qui ne pressentait pas que l'heure sonnait pour ce qu'on est tenté d'appeler d'ici — si loin de ce passé qui n'en est plus un — l'Europe des cloches. N'oublions pas — mais c'est déjà oublié — que les clochers n'existent que pour abriter les cloches. Depuis l'an 1000, lorsque l'abbé Gerbert, le futur pape Sylvestre II, inventa la première horloge à sonnerie mécanique, l'Église — de son architecture, sa liturgie, son autorité — s'est emparée du passage du temps sur nos villes et villages. Au XII^e siècle des milliers de campaniles furent érigés ; quelques-uns sont toujours debout. Le dernier suffirait à nous rappeler que les cloches de l'église ont réglé nos vies minutieusement comme sur la plus grande échelle, et que marquer le passage des heures n'est qu'une fonction somme toute secondaire de leur prescience sonore. Les cloches ont sonné les trépas — autrefois on sonnait pendant l'agonie plutôt qu'après — et les naissances ; elles ont sonné l'incendie et la tempête, le tocsin a annoncé le futur ; elles ont appelé au massacre — aux Vêpres siciliennes, à la Saint-Barthélemy — à la mobilisation comme à l'armistice, elles sonnaient toujours et toujours on demandait à son voisin s'il savait le pourquoi, la nouvelle de l'heure, motif d'effroi ou de réjouissement.

La cloche fut instrument de communauté, de musique, de guerre, de politique et de poésie. Dans ce « dernier clocher resté debout » il y a encore une dimension, donc, que nous n'entendons plus : dans l'Europe des cloches, jamais la cloche ne sonnait seule. Partout dans l'espace habité environnant les autres cloches y joignaient leur voix, plan sonore de l'habitat que chaque heure représentait à l'oreille et à l'esprit. « De mon perron », me disait hier soir Mme Potot, « j'entendais les cloches de Dampierre, de Villeberny, d'Hauteroche ; et si je courais au bout de la grange, j'entendais aussi celle de Laroche-Vanneau » — de l'autre côté de la montagne — « comme si j'avais été contre ». L'éloignement se rendant voisinage fraternel — la communauté à tous les points de son compas — s'est éteint avec la polyphonie des cloches, avec le tout : le dernier clocher sonne son propre glas, en sonnait tout seul minuit.

Son branle est désormais silence dans le mot. Quand est-ce que nous avons cessé d'entendre ce silence ? De ce passé aussi nous faudra-t-il nous libérer ? Nos cloches ont sonné une dernière fois en 1944 pour la libération du pays : j'en retrouve trace dans un livre de mémoires. Le 20 août, le général de Gaulle fait son entrée à Cherbourg ; venant de Casablanca, il débarque pour la première fois sur un sol où l'avaient précédé des échos de son courage hors pair et d'« une certaine idée de la France ». Il roule vers Rennes — plutôt il se voit lui-même roulé par « une grande vague d'enthousiasme et d'émotion populaire ». Là, soudain, on entend l'écho du « dernier clocher » qu'on pouvait croire réduit au silence final :

Dans les ruines des villes détruites et des villages écroulés, la population masquée sur mon passage éclatait en démonstrations. Tout ce qui restait de fenêtres arborait drapeaux et oriflammes. Les dernières cloches sonnaient à toute volée.

Ces démonstrations auxquelles « les dernières cloches » ont pris part semblent plus éloignées aujourd'hui que la démonstration de cet homme, qui a fait de sa

valeur, de son idée et de son propos une preuve durable de ce que peut faire la parole ainsi appuyée. Encore plus actuel, dans ce son de cloche, est le coup de semonce : la libération que voici, on le sait, mettait fin à une autre. L'ivresse de la guerre libère du carcan d'une griserie morne, celle des routines d'un quotidien reçu qui n'a pas de place pour l'esprit valeureux. Combien de jeunes et de moins jeunes ont émigré vers la lutte armée, la clandestinité ou la collaboration — avec l'état de guerre et, exceptionnellement, avec son compatriote — le cœur soulevé d'espoir ? Même le jeune général de brigade — plus tout à fait jeune en fait ; en 1940 il avait 50 ans — y voyait une libération, pour sa propre valeur, des servitudes de l'inaction et de l'obscurité. Faut-il craindre que la nostalgie d'une telle libération — par le faux espoir que la violence fait placer en elle — nous menace toujours ? Serions-nous, en Europe, libérés enfin de ce passé-là ? A croire « Son de cloche » on ne se libère du quotidien, ce faux désespoir, qu'en courant vers le jour, où langue n'a jamais plus de pouvoir que lorsqu'une tête s'incline, et d'un coup le fond noir de sa nuit est balayé.

Moins fort que tout à l'heure, mais de manière non moins décidée — à cause du silence ou en dépit de lui ? — la table sous ma main se met à trembler. La cloche de l'église — de l'autre côté de la place, au-dessus de ma tête, nulle part comme toujours — se remet à sonner. Je retiens mon souffle, compte les douze coups ; il est minuit alors, le silence reprend. Le feu s'est éteint, depuis un bon moment son chuchotement n'accompagne plus celui qui, dans ma tête, s'élève de l'assemblée délibérante. Une pensée embrouillée passe de bouche à oreille, fait le tour de la table, revient transformée en quelques phrases plus ou moins bien frappées, que prononce le rapporteur d'une voix ferme ; puis on recommence selon une procédure imprescriptible l'examen de l'ordre du jour. En principe je préside, sans disposer pourtant de l'autorité hautaine et la volonté efficace d'un général de brigade — de celui, au moins, dont toute la valeur a été focalisée chaque jour sur le prochain risque à prendre, où il s'est risqué de manière entière — comme Reverdy, sur un autre registre, si le risque est le même. Je pense à cette note, qui touche au caractère de son propre courage, prise pour lui, livrée à nous dans *En Vrac* :

Ils ont tant de talent et de prudente intelligence — ce sont d'excellents faiseurs. Mais ils ne se risquent que lorsqu'ils savent clairement où ils vont mettre le pied. Ce sont les maîtres à succès du jour. En pensant à eux, il me vient à l'esprit que le génie réside peut-être précisément dans la faculté d'explorer et de s'approprier toute zone ou tout espace libres où l'on ne peut avancer que sans savoir exactement où l'on mettra le pied.

Le froid commence à pénétrer dans la pièce, où l'apport convivial du feu n'est déjà qu'un souvenir ; sur quoi pénètre un autre silence, que je reconnais. La cloche qui vient de sonner n'est pas une vieille amie, dans sa voix robuste se mêlent un timbre éteint et une résonance crue. L'ancienne cloche du village — superbe instrument armorié du XVIII^e siècle — s'est fêlée il y a huit ans, on l'a renvoyée à la fonderie, on l'a remplacée par une cloche flambant neuve. À cette occasion la commune s'est offert une sonnerie mécanique programmée électroniquement, le dernier cri en somme de la vénérable science horlogère, une des plus belles pages

de l'histoire de la technique européenne, déjà tournée avant que tous ces mots-là n'aient changé totalement de sens. Il n'y a pas à redire, cela marche à merveille, sauf en cas de panne ou de grève ; le nouvel appareil est à l'abri de la neige, de la poussière et des oiseaux, fléaux de l'ancienne horlogerie d'église. Seul inconvenient : la cloche mécanisée, électronisée, sonne vingt-quatre heures sur vingt-quatre ; si vous dormez mal, si vous habitez à cent mètres de l'église, elle vous réveille chaque demi-heure. Seul chagrin — que je ne suis pas seul à éprouver, ai-je appris — une sonnerie mécanique sonne mécaniquement et, en plus, rend un son creux.

Naguère, si la cloche du village ne sonnait pas à une heure du matin, c'est que personne n'était debout à cette heure-là pour la sonner : dans nos pays, la cloche ne sonnait que si le sonneur la sonnait. La cloche est instrument de musique — le plus gros, le plus varié de forme et partant de ton, un des plus subtils, sûrement le plus puissant et le plus réjouissant, quand les cloches se répondent ou s'associent en carillon. Comme tout instrument, il faut savoir en jouer, si avec assez de force tout un chacun peut le faire retentir. Notre cloche est même le seul instrument au village, depuis la vente aux enchères, en 1975, du Bösendorfer droit, muni de bougeoirs dorés, qui appartenait à Mme Clerc. Louise Clerc, née Rahner, morte en 1969, était allemande ; un buste en plâtre d'un Beethoven farouche trônait dans son salon et — mais cela c'est une autre histoire. Pendant de nombreuses années le sonneur, que j'ai bien connu, était le bourrelier, Léon Guedeney. L'aîné des quatre fils de Toussaint Guedeney, petit cultivateur n'ayant que quelques journaux de terre, une vache, aucun cheval, Léon fut seul des quatre en âge d'être appelé sous les drapeaux. Un mois après avoir été incorporé, il fut blessé à la jambe d'un É.O. à Verdun. Sa plaie ne s'est jamais refermée, malgré plusieurs interventions. Estropié, ne pouvant marcher qu'avec un lourd appareil clinquant et un bâton, il fut envoyé à Besançon apprendre le métier de bourrelier. L'État lui acheta une petite trois-chevaux moitié weymann moitié tôle — la première auto du pays — avec laquelle il sillonnait la région dans l'exercice de son art, jusqu'en 1950 quand les chevaux disparaissaient, à l'arrivée des tracteurs. Déjà, avant la Seconde Guerre, il devint sonneur à l'église, donc employé municipal, remplaçant Louis Lallemand, qui lui apprit l'art séculier de jouer du gros instrument.

C'était un musicien doué, Louis Lallemand, à juger d'après l'art subtil que son successeur a hérité. À certaines heures de certains jours, lorsque le vaillant bourrelier était absent ou souffrant, ses fils sonnaient pour lui. On le savait tout de suite : « Tiens, c'est le Lélé », ou bien, « C'est le Roger, qu'est ce qu'il a donc, le bourrelier ? ». La cloche ne sentait plus la main du maître, sa voix devenait rauque, presque brutale. Aucune main n'aurait pu sonner le glas plus doucement, plus intimement et pacifiquement, que celle de l'homme qui pendant quarante ans, caressant les chevaux, cousait et ajustait leurs harnais. Le jour de son enterrement il fallait le remplacer pour de bon. J'y étais, et je me souviens que, la bière ayant été emportée vers la tombe où tout le village était assemblé, comme c'est la coutume, pour dire les derniers adieux en secouant le goupillon trois fois au-dessus du cercueil et en baisant le crucifix que tendait à chacun l'abbé Puysegur, je me suis retourné dans l'église. Là, en dessous du clocher, dans la nef désormais vide, j'ai vu le jeune Léon — sanglé dans son vieux complet à veste croisée, de

serge bleu nuit — se haussant sur la pointe des pieds, saisir des deux mains le gros cordon de la cloche. Doucement, presque sans bouger — sans engager son poids, il tirait de ses grosses mains rouges, de ses bras puissants de jeune cultivateur, de ses épaules bien plus larges que son costume. Le cordon descendait ; sans le lâcher, le tenant sur sa poitrine, il le laissait se reprendre. Le cordon descendait, remontait, descendait, dans le plus total silence. Dans un silence second, plus que total : de ces silences qui préludent au silence qui se rompt ; il attendait que la cloche accepte de faire son devoir. Alors très loin, très haut — car entre les quatre murs épais de l'église la cloche n'est pas chez elle — j'entendis tinter le premier coup du glas. Alors le sonneur ne tirait plus, encourageait à peine le cordon à chaque descente, en le caressant, en ramenant le son à son timbre le plus doux — un sanglot complexe, une plainte harmonieuse continue, amorti murmure d'airain à peine scandé qui, après un long moment s'éteignait tout seul. Alors le nouveau sonneur ramassa le cordon docile, l'accrocha au mur et sortit rejoindre sa famille sur le tombeau.

Le silence est donc complexe, dans le son de cloche qui vient de pénétrer chez moi, il traîne longtemps après les douze coups, en déployant ses épaisseurs... J'y entends la main du bourrelier, qui, elle, reprenait un art humble et sacré, éteint ; j'y entends la main plus rude de son fils, devenu sonneur jusqu'à l'installation de la sonnerie mécanique. J'y entends aussi la main de l'homme tacite qui n'y est plus et n'y sera plus, celui de l'Europe des cloches. Et Reverdy — on ne peut en douter — entendant sonner « le dernier clocher resté debout » sentait aussi la main du sonneur « resté debout » exprès pour cela, jusqu'à minuit, entendait par là l'homme et son art, c'était lui, l'homme tacite en lui s'entend. Son « Son de cloche » est celui du clocher, de la cloche du sonneur, de ce qui en l'homme reste debout jusqu'à minuit et au-delà, au milieu de n'importe quelle guerre et de ses affres. Une telle fraternité d'éveil, coupant à travers la nuit du regard, donne la dernière et la plus incisive des réponses — après celle des éléments, des gens et des bêtes, du ciel et de la terre s'additionnant en une colonne de chiffres sonores — aux épouvantes que suscite le tout dans son extinction sereine.

Le tout qui s'est éteint a basculé dans le non-dire, en nous dérochant l'ensemble de ses attributs, en emportant la langue qui le nommait. En priorité, comme les autres langues du marché, elle tendait dès le début à convaincre. Aujourd'hui, pour toute priorité, elle s'efforce de dire ce qui l'aura devancée sur les lieux de l'ancienne civilité, en supputant les chances d'une fraternité latente, une liaison à renouer par le menu. Les réponses, ayant été pendant si longtemps adressées à l'autre, maintenant doivent répondre de lui, sinon pour lui. Renouer ainsi avec une fraternité latente : latente et non virtuelle, j'insiste : dans la période de survivance qui s'ouvre, où la virtualité fournira alibis ainsi qu'espairs, la force de notre poème et de son auteur aura été de tout concevoir en termes de forces d'ores et déjà à l'œuvre, donc en permanence actuelles. Le jeune général de brigade ne fera pas autrement. En cela, Reverdy renoue avec notre plus vénérable tradition de pensée poétique, perdue de vue au moment où un roi dit Soleil a patronné la transformation, sans précédent et sans parallèle, de notre langue littéraire en langue virtuelle, virage qui n'a plus aujourd'hui qu'une actualité historique, quelle ironie ! Pour François Villon, le futur est rituel et donc prévu ; les cloches sonneront à son enterrement comme à celui de tous, il n'a qu'à prévoir et ordonner, en legs,

la rétribution des pauvres sonneurs, en deux vers burlesques, grivois et probants :
car pour lui, pour sa langue, « sonner la cloche » veut dire faire l'amour :

*Les sonneurs auront quatre miches
Et si c'est peu demi-douzaine.*

J'insiste donc que notre poème ne se donne pas le ridicule de promouvoir un espoir : minuit sonnera les douze coups quoi qu'on fasse, qu'on espère — comme dans le vers de Villon du reste — et quoi qu'on mette en œuvre pour seconder le jour naissant.

En revanche, les réponses positives de notre poème sont matière positive de langue, que le silence tacitement résume, avec d'autres matières neuves qui s'offrent à l'art délivré du mensonge et du jeu et de la conviction à retransmettre. Reverdy se mettra à les répertorier, au long d'une œuvre minutieuse où le chef-d'œuvre, aujourd'hui inimaginable, est déjà hors de question, à tel point l'occupe le détail du tout, donné chaque jour. Cependant une réponse domine : dans l'art — et quel que soit le registre du silence qui s'y installe, quel son passé, quelle la voix qu'il relève — le sonneur doit rester debout. C'est l'unique condition, désormais, d'une matière de langue portée à l'incandescence de langue, avant l'aube, dans la légère saynète bancale ou bien dans l'œuvre pondérée. Si à cette heure nous parvenions à faire de cette matière une poésie qui soit la nôtre, alors le silence, portant conseil, porterait sur un avenir.

« Un avenir » est une façon de dire, il n'y en a qu'un seul, c'est demain. À vrai dire c'est ce matin qui commence, il est une heure passée, je n'ai même pas entendu l'unique toque de la cloche, c'est ainsi que l'aube s'annonce ! Et l'aube, dans ce vallon encaissé, est plus qu'un moment, plus qu'une heure, une saison du jour. Si je ne suis pas debout, dehors, à pied d'œuvre, en train de guetter les premiers signes, avant le lever du jour, alors je perds mon temps.

David Mus
le 4 décembre 1989