

Se pencher sur la terre obscure

Étienne Beaulieu

Numéro 4, été 2004

Jean-Marc Fréchette

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/2275ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (imprimé)

1920-8812 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Beaulieu, É. (2004). Se pencher sur la terre obscure. *Contre-jour*, (4), 137–147.

Se pencher sur la terre obscure

Étienne Beaulieu

Selon la légende, après la victoire d'Athènes contre les Perses, un coureur partit de Marathon pour faire connaître leur gloire aux Athéniens et mourut d'épuisement au bout de sa course, l'urgence de son message important plus que sa propre vie. De façon beaucoup plus paisible mais non moins grave, c'est grâce à un traversier français et à un train anglais que Mallarmé, des siècles plus tard, précisément en 1894, (entre-temps, il y eut la montée séculaire du monde bourgeois et la facilité de déplacement qu'implique son arraisonnement de l'espace), que Mallarmé donc, essoufflé malgré le confort de son voyage ferroviaire, arrive à Londres époumoné, « ainsi qu'un invité voyageur tout de suite se décharge par traits haletants du témoignage d'un accident su et le poursuivant¹ ». Mallarmé venait porter à ses collègues d'outre-manche, avec tout le retard des événements poétiques sur l'histoire, des nouvelles de la plus haute importance : « J'apporte en effet des nouvelles. Les plus surprenantes. Même cas ne se vit encore. On a touché au vers. Les gouvernements changent : toujours la prosodie reste intacte² ». Or, un siècle plus tard, la conséquence de ces graves nouvelles, qui forment pour le poète un événement plus important que n'importe quelle révolution, se déploie dans

¹ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 644.

² *Ibid.*, p. 643.

toute son ampleur, car si l'on a touché au vers, clef de voûte de l'ancien édifice poétique, depuis, l'on a fait bien pire (mais n'est-ce pas là une stricte conséquence de la perte du vers?), tant la poésie a perdu son aspiration vers les hauteurs et s'est progressivement détruite de l'intérieur en se refusant le plus souvent aux prestiges des enchantements qui lui étaient propres et s'est pour cela métamorphosée, de proche en proche, en un édifice de vide, tour Eiffel métaphorique, par quoi elle a cru redécouvrir son être et sa puissance paradoxale. Depuis la perte du vers et sa mise au dehors, la poésie s'est ainsi vue condamnée à se pencher vers le plus bas pour y glaner ce qu'il reste encore de transcendance parsemée en ce monde, où la hauteur même a perdu tout prestige (« Dos qui se voûte / pour passer sous quoi?³ », se demande Jaccottet) et a encouru ce que l'on ne peut s'empêcher de nommer une catastrophe, ou, avec Blanchot, un désastre. (Quelquefois l'étymologie n'est pas qu'un vain jeu de roulettes, lorsqu'elle permet de comprendre par exemple qu'une « catastrophe » consiste en un détournement (« strophê » : tourner, détourner), (« kata ») vers le bas : est catastrophique ce qui se détourne des hauteurs). Devant cet état de fait, la nécessité imposerait d'accourir aujourd'hui pour témoigner de cette catastrophe, mais en s'élançant vers qui (vers quelle communauté de néant?), et pour témoigner de quoi exactement?, tant il semble que tous sachent déjà la nouvelle, comme si l'événement n'avait plus à être transmis en différents lieux tant il recouvre maintenant l'ensemble du monde connu.

Ne serait-ce pas plutôt en demeurant parfaitement immobile et sans mourir le moins du monde qu'il faudrait apprendre aujourd'hui à ne plus accourir pour témoigner d'un événement? La logique du témoignage implique en effet que l'événement soit toujours passé et que le tiers qui écoute le témoignage soit exclu de l'événement, sans quoi on ne lui témoignerait rien, ce qui fonde une communauté fantomatique de l'absence d'événements, où l'on vit comme dans un tribunal qui siégerait *après* la vie et pour une éternité de ressassement – civilisation à l'esprit d'escalier, qui jure de dire toute la vérité sur ce qu'elle a vu, sur ce qu'elle sait et qui rejette le lecteur de manchettes hors de l'événement, quand bien même l'aurait-il vécu en personne. Au lieu d'assister à l'événement, il faudrait plutôt tenter de préparer l'avènement (la venue, l'avenir) de ce qui dépasse le témoin et rend inutile le témoignage. C'est ce qui se produit dans la poésie de Fréchette, dont la

³ Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, suivi de *Pensées sous les nuages*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1994, p. 19.

Marie-Madeleine ne témoigne pas de la résurrection du Christ, mais la reconnaît et l'annonce par sa reconnaissance même.

*Je t'ai cherché, Seigneur, et vers le sépulcre
J'ai dirigé ma lampe ensanglantée.*

*J'ai entrevu l'ombre d'un jardinier
Mais n'ai point vu l'éclat de l'ange.
J'ai entendu ta voix, Maître,
Et dans l'herbe obscure j'ai vu
Tes pieds alvéolés, ô mon Seigneur
Beau comme une pommeraie entièrement éclore,
Dieu de ma jeunesse⁴.*

Marie-Madeleine ne témoigne à personne de cet événement miraculeux, puisqu'elle s'adresse à celui-là même qui l'a vécu, non sur le mode du « j'atteste que ceci a eu lieu », mais bien pour redire avec une joie empressée à qui veut bien l'entendre et à personne la merveille de l'avènement d'une vie qui succède à la mort comme le printemps d'un verger en fleurs. Du reste, Celan avait scellé le sort du témoignage en se demandant « Qui témoignera pour le témoin ? », car au cœur du témoignage une tache aveugle empêche de témoigner de tout, de chacun, et oblige à abandonner le témoin et le témoignage lui-même comme une chose incapable de se donner une vie autre que celle d'une mémoire perpétuée ici-bas, comme une chose qui doit être livrée à l'abandon le plus complet – là où commence le chemin obscur de la poésie.

Il y a en effet un rapport direct entre la perte des hauteurs poétiques et la civilisation du témoignage, car ce qui s'élève n'éprouve aucun besoin d'être mis en lumière par autrui (d'être rendu public, d'être imprimé), puisque cela s'avance de soi-même vers la lumière et respandit sans qu'il soit nécessaire de lui donner existence par les projecteurs latéraux des gloses, des commentaires et de la mémoire. Mais les hommes, bien entendu, ne sont pas des archanges et doivent vivre quelque peu dans le regard de l'autre pour au moins tenter de s'échapper de ce regard afin, peut-être, de tenter de vivre sous le regard de l'absence de regard

⁴ Jean-Marc Fréchette, *La lumière du verger*, Paris / Montréal, Arfuyen / Le Noroît, 1998, p. 35.

– ce qui n'est qu'une autre expression pour désigner ce que Rilke nommait la « sainteté », c'est-à-dire cette force qui pousse à donner toute sa confiance à ce qui se dérobe à ce point que cela semble inexistant.

Faute d'une voie d'accès vers ces hauteurs, obstruées par la sécularisation progressive de l'esprit, c'est-à-dire, comme le dit Robert Marteau, depuis « que nous nous matérialisons⁵ », l'esprit poétique a été contraint d'adopter ce que j'appellerais la « stratégie de l'aimant ». On voit à l'œuvre cette stratégie lorsque l'on approche un aimant d'un autre afin d'augmenter la force d'attraction jusqu'à ce que celle-ci soit trop puissante et fasse s'élever le plus petit aimant qui se plaque aussitôt sur l'autre lorsqu'ils sont compatibles. Grâce à cette stratégie, l'élévation survient par le rapprochement du plus bas. Les plus lucides et les plus humbles parmi les poètes (je cite en exemple Jacques Brault, Jaccottet, tous ceux qui ont cherché dans les pouvoirs de la poésie la possibilité de se résigner à s'en passer : « Car j'écris pour arriver un jour à écrire quelque chose de si invisiblement beau qu'il sera superflu de le lire⁶ »), ces poètes qui ont réussi à se rapprocher le plus qu'il leur soit possible du plus humble, de l'*humilitas* qui est la loi de l'ère romanesque (se confondant au triomphe de la modernité, en tant que monde d'où ont fui les dieux du monde épique), contraignant à ramener tout ce qui est noble et haut vers sa réalité terrestre et basse, vers « l'abaissement des créatures les plus proches du Trône⁷ ». Tel est le mouvement même du christianisme – et peut-être du monothéisme –, en tant que religion de la sortie de la religion selon Marcel Gauchet⁸, qui ne se détourne des hauteurs de l'idée que pour mieux redécouvrir dans les tessons laissés ici-bas, par terre, sans égard aucun, les fragments du moule originaire d'où le monde est sorti paré de « la beauté [et de] l'éclat virginal des hauteurs⁹ ». Toute montée vers les hauteurs, toute escalade, comme dans la poésie de Fréchette, « plus haut dans ses branches, jusqu'à la transparence du vent¹⁰ », s'y replie dans le même mouvement, en une condensation presque physique de la vapeur en pluie. (Ou en neige, selon un motif récurrent d'une rêverie de la chute légère qui opère sa rédemption par sa légèreté même : la neige

⁵ Robert Marteau, « Postface », dans Jean-Marc Fréchette, *La porte dorée*, Paris / Montréal, Arfuyen / Le Noroît, 2001, p. 68.

⁶ Jacques Brault, *Chemin faisant*, Montréal, Boréal, « Papiers collés », 1994, p. 19.

⁷ Jean-Marc Fréchette, *La lumière du verger*, *op. cit.*, p. 44.

⁸ Cf. Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde*, Paris, Gallimard, 1985.

⁹ Jean-Marc Fréchette, *Le retour*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1975, p. 45.

¹⁰ *Ibid.*, p. 17.

chute en effet, mais *en beauté*, avec le calme d'une grâce improvisée, comme l'explosion lente du corps de l'idée et de sa dispersion sur Terre. On ne saurait trouver figure plus parfaite de ce que Nancy et Lacoue-Labarthe ont décrit comme le mouvement qui pousse la pensée occidentale à transformer « l'eidétique en esthétique¹¹ », c'est-à-dire l'essence en une œuvre d'art fragmentaire).

Tel est ce double mouvement, qui à la fois scinde et fonde la poésie de Fréchette, lui confère sa rassurante complétude, mais lui inocule simultanément son inquiétude muette, logée entre les lignes de partage du plus haut et du plus bas, selon une structure strophique et syntaxique remarquablement limpide.

*La tension de l'air est si vive
Qu'éclatent des oiseaux
Au point d'âme le plus élevé.*

*Tendrement l'épouse se penche
Sur la terre obscure, sarcle,
Se mêle à l'argile vivante,
Au secret des pierres et des herbes
Qui sont le vêtement de Yahvé¹².*

Le poème de Fréchette accueille en lui cette contradiction essentielle du plus élevé et du plus humble : ce qui éclot comme une manifestation du trop d'âme en ce monde (« comme un fruit lancé d'un autre monde / l'étoile du poème¹³ ») se ploie aussitôt pour se « mêle[r] à l'argile vivante » en se suspendant, selon la « stratégie de l'aimant », juste au-dessus de « la terre obscure » que l'épouse sarcle, laissant un mince espace (l'espace entre les strophes) pour aspirer le réel de façon à le faire se déplacer dans la lumière sans qu'il paraisse même avoir été sollicité, comme si à une perspective en contre-plongée succédait une plongée vers le plus humble. Les herbes et les pierres ne sont aussitôt plus ce qu'ils étaient, simples choses aussi humbles que tout ce que l'on oublie et qui ne trouve aucun salut, mais deviennent

¹¹ P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 52.

¹² *La porte dorée*, *op. cit.*

¹³ Jean-Marc Fréchette, *L'altra riva*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1976, p. 15.

«le corps de l'infini», le vêtement de Yahvé. Fréchette est de ces poètes qui découvrent la nécessité, comme l'épouse, de se pencher sur la terre obscure pour apercevoir, comme un ciel reflété sur l'eau calme d'un lac, le plus élevé se mirant dans le plus bas, comme Anne, pour qui «le corps des anges / Scelle des secrets qui bourdonnent / Comme des astres très bas¹⁴». Par leur souci de ne recueillir le très-haut que parmi les figures de l'ici-bas, les poèmes de Fréchette, malgré les apparences de chant de gloire qu'ils revêtent («Ici règnent l'arbre de pierre, la jeunesse des anges, la fête éternelle¹⁵»), ne sont pas des hymnes, des chants de glorification, mais bien des élégies, c'est-à-dire des chants de deuil. Sous leur figure riante et sereine, ils se souviennent avec une calme douleur de leur origine perdue et donnent une voix au «retour de l'âme dans ses chants d'exil¹⁶». Tout ceci, presque rien en fait puisqu'il s'agit de faire le moins possible, de supporter l'ère du presque rien en observant simplement que «les chicorées bleues/sont des bribes du Seigneur sur les rives¹⁷», pour qu'enfin, comme le dit Bresson, grâce à l'art, «sans rien changer, tout soit différent¹⁸».

Parvenu à ce point, il n'est plus de distinction entre haut et bas, entre fiction et réel, mais il demeure une réalité qui se donne comme fable du monde, la réalité n'étant plus perçue en opposition à la non réalité, mais s'y confondant, la réalité devenant aussi irréelle que son image. La poésie de Fréchette conquiert d'emblée ce renversement de la fable du monde où «les jours deviennent les rêves des nuits¹⁹», où les figures ne se meuvent qu'«au seuil de cette transparence/ Qui nous unit à l'éternel²⁰». Mais, comme tout ce qui se donne immédiatement, avec le pur abandon de l'absence apparente de médiation, cette poésie court le risque de se figer dans sa découverte et de se faire l'image de cette «nymphé [qui] se glace de beauté²¹». Ce qui permet néanmoins au poète d'œuvrer à la paix la plus impassible qui soit, puisqu'il est maintenant «l'amant tranquille du Songe divin²²». Aucune fiction à critiquer, aucun mensonge à dénoncer, car n'est *réel* dans cette poésie

¹⁴ *Ibid.*, p. 40.

¹⁵ *Le retour*, *op. cit.*, p. 46.

¹⁶ *L'altra riva*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁷ *La sagesse est assise à l'orée*, Montréal, Triptyque, 1988, p. 31.

¹⁸ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988 [1975], p. 136.

¹⁹ *Ibid.*, p. 44.

²⁰ *Le psautier des Rois*, *op. cit.*, p. 38.

²¹ *Le retour*, *op. cit.*, p. 35.

²² *L'altra riva*, *op. cit.*, p. 28. ».

que ce qui existe assez peu pour laisser place à tout ce qui dépasse la stricte opposition entre ce qui est et ce qui devient, entre le réel et la fiction (le devenir étant une catégorie qui rend caduque l'opposition de l'être et du non-être – le devenir n'est pas encore, mais demeure nécessaire à l'entente du présent où s'immisce une part de futur imaginé), d'où la prolifération chez Fréchette des *figures de la naissance* et son attrait pour «la vierge des bourgeons²³» qui donne lieu à tout une «Annonciation de Branche²⁴». L'arbre, en effet, annonce autre chose que lui-même et, à ce titre, il est prophète, comme cet «érable devenu/ Devant ma porte/ Un grand prophète véhément²⁵». L'arbre «prophétise» en donnant une solution de continuité entre la finesse de ses ramilles et le vide où elles semblent s'enraciner dans le ciel. Mais, bien loin d'être cloisonnée dans une image d'Épinal où, par exemple, «un pommier en fleurs se fige/ [...] dans la vitre du Songeur²⁶», la poésie de Fréchette imite l'arbre et prophétise en mettant en place ces images pour mieux les faire éclore, c'est-à-dire guetter le moment où «se rompt la coque de l'étoile²⁷» et éclate «l'éclair sensible d'un bouleau²⁸». Ce n'est pas l'image de la chose qui attire le regard de Fréchette, mais le moment infiniment rapide qui précède la cristallisation de la chose dans son image, ce moment du «bond du fruit dans sa couleur²⁹», où tout se donne avec profusion, s'élançant vers sa forme, mais n'y étant pas encore complètement réduit. C'est ce moment que le poème de Fréchette cherche à saisir, moment qui peut être à la fois réaliste *et* mythique, c'est-à-dire donner l'incarnation à des figures mythologiques qui, pour un instant, sortent de leur fixité de figurine pour se mettre à vivre de la vie la plus aspirante, comme dans un vitrail représentant une scène mythologique connue mais incarnée dans un instant de vie, comme cette petite Marie, la vierge encore enfant, tendant les bras au ciel.

*Marie levait
Ses petits bras
Vers les oranges.*

²³ *Lumière du verger, op. cit.*, p. 31.

²⁴ *Le corps de l'infini, op. cit.*, p. 133.

²⁵ *Le psautier des Rois, op. cit.*, p. 52.

²⁶ *La sagesse est assise à l'orée, op. cit.*, p. 19.

²⁷ *Le retour, op. cit.*, p. 18.

²⁸ *Le corps de l'infini, op. cit.*, p. 129.

²⁹ *Ibid.*, p. 66.

*En ce pays
Que les bergers
Peuplaient de brebis.*

*Sous clairs,
Métaux des étoiles³⁰.*

La clarté sonore du poème impose sa brièveté, comme un geste saisit dans l'instantané de son accomplissement, et qui se fige aussitôt accompli, l'image frémissant un instant pour redevenir insensiblement image. La poésie de Fréchette peut ainsi dire d'elle-même qu'elle «verse toute la lumière du verger en un seul psaume³¹» et qu'elle «est recueillie comme un oiseau sur le point de s'envoler³²», car elle découpe le temps en tranches toute pures, laissant ce qui les précède dans l'ombre et ce qui les suit : «L'économie du poème n'admet que la tranche de ciel qui soumet la mort aux intempéries de la mort³³». Entre ces deux morts, le presque rien de la vie vécue comme un songe divin, «le peu de splendeur journalière / et son double divin / entretissés à jamais / dans l'instant³⁴». Ce moment de vie entre deux morts («L'éternité. Nous y touchons en arrière et en avant de nous³⁵», dit Joseph Joubert), cela n'a d'autre nom que l'instant, où le plus humble, le plus simple se voit transfiguré par le poème sans perdre pour autant son humilité, son aspect de presque rien qui est au fond sa rédemption ultime, qui sauve l'instant de toute forme de rédemption. Ne pas être sauvé, c'est cela le salut, qui permet de vivre sur Terre en y percevant que tout y est «liant et plein de Meera / et du Seigneur³⁶». C'est d'ailleurs cette attention au dehors qui fait de Fréchette non pas un poète mystique, qui chercherait l'expérience de la révélation dans quelque arcane cachée, ou encore un poète exclusivement chrétien, comme l'atteste le mélange des mythologies (hindoues, évangéliques, grecques) dont sont tissés ses poèmes («Il a surgit du tombeau, / Cerisier en fleurs», ces vers rappelant les origines agraire et méditerranéenne du mythe de la résurrection) mais bien plus

³⁰ *La porte dorée, op. cit.*, p. 52.

³¹ *La lumière du verger, op. cit.*, p. 37.

³² *Ibid.*, p. 51.

³³ *L'altra riva, op. cit.*, p. 39.

³⁴ *Le corps de l'infini, op. cit.*, p. 115.

³⁶ *Ibid.*, p. 133.

simplement un poète *spirituel*, c'est-à-dire un veilleur de la présence et de la vie de l'esprit, attentif à ce moment où la matière se montre faite d'esprit (« Alors, en son sein royal, / le Paraclet descendit faire une demeure / Au Verbe de Dieu³⁷»), d'où la récurrence des figures de la naissance, et, de façon plus singulière, *l'incarnation* de la parole par des figures qui prennent un court instant l'ampleur de personnages qui sont aussitôt dépassé par ce qui les fait naître, comme l'Anne de *La porte dorée*, qui enfante autant la vierge que la parole qui lui donne vie : « Je suis debout / Dans le vent de Dieu, / Sommeillante / Et engagée dans la plus haute nuit / De la parole³⁸».

Michel Butor disait que les *Évangiles* étaient le premier Nouveau Roman qu'il avait lu, puisqu'ils racontent quatre fois la même histoire de façons différentes, et l'on peut dire que Fréchette, de manière inattendue, emploie l'un des procédés du Nouveau Roman (à coup sûr dans *La porte dorée*, mais cela était déjà en germe dans les deux recueils précédents) en faisant progresser l'histoire de la naissance de la Vierge par l'alternance des points de vue des personnages, ce qui est exactement la technique célèbre employée par Faulkner dans *Tandis que j'agonise*, où l'histoire n'est connue que par les « monologues intérieurs » de Darl, de Cora, etc³⁹. S'il ne s'agit pas exactement de monologues intérieurs, néanmoins les « personnages-figures » de Fréchette prennent vie l'instant d'un événement qui les jette dans le devenir pour ensuite les figer à nouveau dans leur pose hiératique, ce qui ne leur donne de devenir que celui du pur devenir, c'est-à-dire un devenir abstrait de toute forme de réalisation possible du devenir, en d'autres termes, un devenir du devenir, qui ne peut accomplir son mouvement qu'en se figeant. On pourrait parler à cet égard d'un devenir personnage de la figure, mais aussi et surtout d'un devenir figural du personnage, qui situerait celui-ci à mi-chemin de l'espace proprement romanesque et de la narration mythologique et poétique. Fréchette serait donc, malgré des apparences contraires, un poète de la temporalité mondaine, un poète parlant tout bas le langage de la prose du monde.

³⁷ *Le psautier des Rois*, op. cit., p. 19

³⁸ *La porte dorée*, op. cit., p. 47.

³⁹ Cf. La postface de Michel Gresset dans William Faulkner, *Tandis que j'agonise*, trad. M.-E. Coindreau, Paris, Gallimard, 1997 [1934], p. 247-254.

Car il n'est pas vrai que la poésie de Fréchette, comme le croit Marteau, fasse « tout pour que la crucifixion n'ait pas eu et n'ait pas lieu⁴⁰ », non seulement parce que les recueils de Fréchette mentionnent explicitement, à plusieurs reprises, le Golgotha, mais aussi parce qu'ils prennent quelquefois la crucifixion comme motif (par exemple, *Lumière du verger*, p. 61) – mais surtout parce que la poésie de Fréchette ne cherche pas à éviter la mort, mais au contraire à lui donner sa juste proportion, qui n'est au fond qu'une transparence à traverser dans le drame de la « chair tremblante⁴¹ » que nous sommes. Les voix des figures-personnages de cette poésie ne se transforment en être vivants que dans l'éclipse d'une incarnation fugitive, qui, à une certaine distance, n'est pas plus « incarnée » que la vie des personnages de roman. Du reste, à une certaine échelle, que sommes-nous sinon ces personnages faisant leur ronde, comme dans un manège, de l'arrière-plan d'un tableau ne passant à l'avant-plan qu'un bref moment, pour s'engloutir dans un nouvel oubli ? Telle est la « perspective » de Fréchette, qui ne se tourne vers le temps que pour se rediriger *immédiatement* vers l'éternité, n'oubliant pas la remontée du monde de la vie vers l'idée, oubli sans lequel le roman ne pourrait exister. Les poèmes de Fréchette ne voilent pas la mort mais lui laissent prendre l'évidence d'une gueule toute grande ouverte où tout s'engouffre de soi-même et sans effort, car « vers la mort toujours plus somptueuse vont les troupeaux que l'éternité gagne⁴² ».

Puisque le poème conduit au bout du chemin à l'évidence de la mort, le poète peut être considéré comme un enfanteur de la mort – tel était le vœu ardent de Rilke : « érige l'homme essentiel : l'Enfanteur de la Mort⁴³ ». Ou encore, le poète devient un guetteur du retournement de la vie vers sa fin, l'un de ces bergers si chers à Fréchette. Mais s'il enfante, le poète ne peut évidemment le faire qu'en demeurant vierge, à l'image d'Anne l'immaculée, fécondée par l'esprit que lui a annoncé l'ange ainsi qu'à Joachim. Ce fardeau annonce la plus grande fertilité, celle de l'avenir immédiatement réalisé, mais aussi, comme l'enfant mort-né de la nuit d'Idumée de Mallarmé, nuit de veille du poète sans femme qui n'accouche

⁴⁰ « Postface », *La porte dorée*, *op. cit.*, p. 68.

⁴¹ *La lumière du verger*, *op. cit.*, p. 61.

⁴² *L'altra riva*, *op. cit.*, p. 53.

⁴³ Rainer Maria Rilke, *Le livre de la pauvreté et de la mort*, trad. de Jacques Legrand, Paris, Arfuyen, 1997 [1966], p. 29.

que d'une vie faible aussitôt reprise par la mort (c'est-à-dire le poème, qui bien souvent chez Mallarmé n'annonce, proprement, *rien*), ce fardeau menace aussi, et par la même voix, de la plus sèche stérilité, que seule les présences d'ici-bas pourront à nouveau rendre féconde, grâce à la lumière de la présence qui se reflète quelque peu sur elles.

Dans les profondes nuits de mon flanc

*Ô saveur
De toutes ces choses
Qui s'illuminent
Autour de moi*

*Par la seule présence
De ce fardeau de fleur
Que je porte⁴⁴.*

⁴⁴ *La porte dorée, op. cit.*, p. 20.