

À L'ÉCOUTE AVEC FRÉDÉRIC JACQUES TEMPLE

En définissant quelques-uns de ses poèmes, ceux du recueil *Foghorn*, en tant que « phares, bouées, balises, amers et, le plus souvent, cornes de brume »¹, Frédéric Jacques Temple (qu'on nommera désormais FJT) nous invite à les percevoir non seulement d'un œil aiguïté mais encore, et sans doute surtout, d'une oreille fine. De même que les « cornes de brume » signalent par leurs vibrations acoustiques la proche position d'un navire, de même de tels poèmes semblent-ils propager des vibrations enregistrées dans tout un monde sonore, dont ils manifestent ainsi la présence. Il convient dès lors de les écouter, et d'écouter, à travers eux, le monde dont ils sont les témoins. C'est qu'y retentissent des voix², et avec elles toutes sortes de bruits : « Rauque était la voix de l'ombre dans la moiteur de suie pourpre des arsenaux. [...] On crut entendre un beuglement et la terrible rumeur des chaînes dans les écubiers. »³ Mieux encore, certains poèmes semblent même se réduire à une seule voix, dont la raucité est à la fois chargée de matière et de mystère : « foghorn / une voix / quelque part / quelque chose comme un œil / sombre [...] un pont lisse de silence humain / et cette voix rauque / dans le tunnel de la brume / quelque part où va / quelque navire / pas de ciel pas de mer / cette voix / seule. »⁴ C'est de cette voix, tout ensemble fantastique (puisqu'on ne sait d'où elle surgit) et réaliste (dans la mesure où elle vibre au cœur même de toute chose), que les poèmes de FJT, et pas seulement ceux du recueil *Foghorn*, nous demandent d'être à l'écoute.

Une telle écoute est une nécessité que le poème rappelle souvent, soit pour en attester la validité en tant qu'expérience formatrice du poème, soit pour en appeler la venue

¹ *Anthologie personnelle*, Actes Sud, 1993, p. 103.

² Écoutons l'une de ces voix les plus emblématiques : « En ce temps-là familier des centaures / seule une voix parlait dans les palus : le dieu-butor aux étoiles rêvait ». (*Ibid.*, p.147)

³ *Ibid.*, p. 120.

⁴ *Ibid.*, p. 111.

fécondante. — Dans le premier cas, le poème se configure comme une sorte de gigantesque antenne apte à saisir toutes les vibrations du monde, à l'image d'un navire dont « les cordages captaient les notes d'un gramophone sidéral ». ⁵ Cela autorise l'auteur à déclarer : « Je n'ai pas besoin de la T.S.F. pour entendre dans ma peau le rut haletant du tambourin et grincer la ghaïta sur les places où se dandinent les crotales ». ⁶ L'écoute dont rend compte alors le poème s'apparente à celle d'une radio dirigée tous azimuts, réceptacle résonnant de tous les paysages sonores du monde. C'est ainsi que sont consignés dans ses phrases les bruissements atmosphériques des ondes : « Il pleut à verse à Hilversum » ⁷. Le jeu de mot fondé sur la répétition de séquences phonématiques est motivé par l'amplitude de l'écoute, qui paraît illimitée, en sorte que la répétition fait jubiler l'illimité, sous les espèces d'une sorte d'ubiquité auditive : « Car j'entends à travers les terres où crépitent les fourmis géantes / Le *Largo* de Haendel étalé quelque part sur les lacs d'Afrique centrale. // Ici, Radio-Brazzaville, rugit le lion de la Metro-Goldwyn-Mayer dans les antichambres de music-halls de brousse idéale. / Ah, qui me dira ce soir la musique étrange de forêts pleines d'ilang-ilang. / Il pleut à verse et là-bas les employés des abattoirs de Chicago parlent le slang. » ⁸ — C'est même de ces capacités en apparence sans entraves que le poème tire ses tropismes récurrents vers une écoute imminente de l'inouï. Tout l'univers acousmatique s'apprête sinon à y retentir du moins à y être pressenti. On s'attend à écouter, comme s'il s'agissait du récit intime de l'immanence, la polyphonie vertigineuse des vibrations : « Qui me dira ce soir la musique des cordages / Et celle enivrante des hasards / Gigantesques. » ⁹ On donne pour finalité suprême à la poésie la capacité de rendre compte, dans la justesse d'une énonciation accordée à la perception fine des moindres résonances, des événements acousmatiques les plus

⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁹ *Ibid.*, p. 66.

confondants : « Ah, si je pouvais dire quelle musique s'élève de terre aux quatre coins du monde où les étoiles vibrent comme des notes accrochées sur les cordes du violon des ports. »¹⁰

C'est pourquoi l'une des matières à écouter les plus fécondes dans l'œuvre de FJT est celle qui se recueille dans le creuset mouvant et émouvant de la mémoire : « étrange voix en moi sourdi / es-tu source intarissable ? »¹¹ Peu de poètes sont aussi sensibles que celui-ci à la rumeur acousmatique dont résonne cette dernière. Si sensible qu'il ne cesse en fait, en profondeur, de dérouler l'ostinato vibrant des souvenirs, le tremblement musical de la ressouvenance, au point que le trémolo de la mémoire est parfois enregistré dans des syllabes balbutiantes : « Ainsi les fruits dans le cri de douleur / Chant inouï de la mer obsidienne, / Et moi qui chante invisible et blessé. »¹² Ce qui, très souvent, le conduit à opérer une cristallisation de ces résonances mémorielles sous forme de rituel mythique, un peu comme si le flux et reflux de la mémoire avait à créer par le jeu des retours et des récurrences une légende fascinante. Comme si la rumeur de la mémoire était aussi à entendre non seulement comme un phénomène acousmatique mais encore comme le remuement des récits qui se propagent de proche en proche jusqu'à former la geste d'une histoire légendaire : « Autour de nous, la noire rumeur des nuées engendre un envol touffu de légendes. »¹³ Le jeu de mot ici porte sur les sens du mot rumeur : au-dedans du sens concret, qui donne à entendre un paysage sonore atmosphérique¹⁴, vibre le sens figuré de la rumeur humaine dont finissent parfois par émerger les légendes. Il y a là ce qu'on appelle une remotivation d'un sens dans l'autre, ce qui produit un effet de vibration sémantique, laquelle est relayée par le contrepoint

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p.22.

¹² *Ibid.*, p.45.

¹³ *Ibid.*, p.112.

¹⁴ Le poète s'intitule *En mer*, ce qui fait reposer l'audition acousmatique sur la perception acoustique des embruns sonores de la houle et de tous les jeux auxquels se livrent la mer et le vent.

que tissent les adjectifs (*noire-touffu*) : l'obscurité se mêle ainsi au remous, au brouillamini massif des sensations sonores ; humeur et rumeur s'harmonisent dans un geste quasi musical de jaillissement inaugural.

Et c'est bien parce qu'un tel élan enlace dans ses volutes inextricables l'acoustique et l'acousmatique que les légendes sont de toute nécessité énigmatiques, à l'instar du flux et reflux de la mer sur les côtes. Comme le dit explicitement le titre d'un recueil d'un autre poète « à l'écoute », la mer et la mémoire¹⁵ sont prises dans des mouvements respiratoires apparentés. Et d'ailleurs le même poème parle quelques phrases plus loin des « plages de la mémoire ».

Or, si la légende jaillit d'une expérience acousmatique, elle peut disparaître dans un autre vacarme, déluge sans rémission. Ce poème ajoute : « Ce que dit le trou noir du ciel s'en va mourir sur l'écume frileuse dans les marécages de l'Histoire. » C'est l'Histoire avec un grand H qui, toujours sur un plan acousmatique, engloutit la légende dans son bruit et sa fureur. Une scène de guerre rapportée dans « Merry-go-round » dit tout cela sans ambages : « J'avais vingt ans / avec encore dans mes oreilles / la sauvage accélération de la mort / haut très haut dans le ciel mauve / sur les clochetons d'or du Monte Cassino / et les cris de fin du monde / qui giclaient avec le sang / de la gorge béante d'un mulet / hérissé de douleur / et d'éternelle surprise... »¹⁶

En revanche, tant que son apocalypse n'est pas survenue, qui envahit tout jusqu'à la douleur d'une surdité par saturation, ce que FJT nomme volontiers « légendes » est bon conducteur d'acousmate, même s'il faut toujours, de ce dernier, prendre en compte l'obscurité, le sens brouillé, voire la charge d'angoisse qu'il véhicule le cas échéant. Le poème « En mer » précise : « On entend dans les souffles de l'air le glapisement des oiseaux,

¹⁵ *La Mer et la Mémoire – Les Langues du Magma*, recueil de Boris Gamaleya, paru en 1978 aux Arts graphiques, Saint-Denis de la Réunion.

¹⁶ Dans *La Chasse infinie*, Éditions Jacques Brémond, 2004, pp.55-58.

les soupirs de l'angoisse infinie sur l'eau des brumes. » À côté de la perception tangible du paysage sonore (le cri des oiseaux de mer) prend place une autre perception, qui est bien acousmatique celle-là (les symptômes sonores d'un tourment existentiel : l'angoisse). Et il faut noter que si nous trouvons un « j'entends » dans le poème consacré à la radio, nous sommes confrontés ici à un « On entend », comme si l'angoisse était à même de dissoudre la subjectivité et de la fondre dans une communauté à la fois précise et indéterminée : celle des mortels sujets à l'angoisse, celle d'un « on » tendu sur son oreille afin de capter, voire de traquer le moindre indice propre à apaiser ou au contraire inquiéter en signalant un danger potentiel.

Un autre poème établit le même dispositif en parlant de « jaune rumeur de l'angoisse »¹⁷. Mais c'est « La Cité bleue »¹⁸ qui désigne d'emblée ce lieu où paysages sonores réel et acousmatique s'entrelacent au point de favoriser la montée de dispositions à des humeurs extrêmes : « Etait-ce un rêve au royaume des houles / Ou si j'étais comme un âme flottante ». Puis le texte précise le moteur essentiel d'un tel dispositif : « Ce soir une corne hurlait la pourchasse / Des cormorans de fer dans les ténèbres / Où parmi les scories du bout du monde / J'entends passer les choses d'épouvante. » On aura noté le retour du « j'entends », comme si l'intensité de l'épouvante faisait office de révélateur du sujet en le densifiant lui aussi, en le rendant tout à coup excessivement présent, dans l'urgence des dangers. La deuxième strophe réitère la description de l'interdépendance entre les sons réels et acousmatiques : « Les grands oiseaux d'orage crient bataille / Sur la masse étendue de mes remous. » Puis la strophe superpose le *je* de l'énonciation et l'océan, comme si le poème avait valeur d'allégorie (le poète-océan autant que l'océan-poète), ou comme si était en jeu ici ce que Deleuze aurait peut-être nommé le *devenir-océan* du poète, autrement dit la capacité qu'a le poète de se dire en disant l'océan. Or, c'est bien dans une écoute entrelaçant perception

¹⁷ *Anthologie personnelle*, op.cit., p.81.

¹⁸ *Ibid.*, p.114-115.

réelle et appréhension acousmatique qu'une telle capacité trouve toute sa mesure. Le poème fait par la suite une allusion aux légendes des cités englouties, et d'Ys en particulier : « Est-il encore une cloche envolée / Sonnant le beau charroi des amoureux / Jusqu'au matin dans l'Enfer de Plogoff ? » Mais alors que tel poème romantique fameux célèbre la « cloche engloutie », ici l'écoute configure la vibration de cloche comme un envol paradoxal (puisqu'il sourd de la mer). C'est qu'il y a le plus souvent dans cette œuvre un tropisme d'optimisme envers et contre tout, que la fin du poème exprime d'ailleurs : « Que tinte encore le cristal des légendes / Dans le blanc silence des Trépassés. »

Le son des cloches a cette capacité par excellence, qu'il semble réveiller un immense spectre acousmatique dans le large empan de ses harmoniques, que ce soit dans la tonalité mélancolique du glas, on vient de l'entendre, ou dans l'effervescence jaillissante de la liesse, comme dans le passage suivant, où l'on trouve la métaphore de l'ivresse causée par le son à la manière d'un vin de fête : « Les cloches de Pollensa / sangria nocturne ».¹⁹ On oscille donc entre merveilleux et fantastique, ce qui correspond bien d'ailleurs aux espaces intervallaires ouverts par une telle expérience d'écoute double, même si ailleurs cela peut être plus tranché. Par exemple, « En mer » se termine ainsi : « Et l'Océan monte vers nous des goules béantes qui le vomissent, dans un sanglot de monstre malade, tandis que craquent les ossements des caps sous l'œil d'acier des goélands. » Ici, la perception de l'acousmate entraîne nettement une vision fantastique. Autre exemple : « Les aboiements meurent dans les halliers / perdus sur les versants de l'aube. / J'entends venir la grande peur / qui me parle d'anciennes choses. »²⁰

Légende pour légende, ce n'est pas la cloche mais la forêt qui est engloutie dans un autre poème de *Foghorn* : « tant de silence ancré / sous la chape des sables »²¹. Les sables sont

¹⁹ *Ibid.*, p. 154.

²⁰ *Ibid.*, p. 123.

²¹ *Ibid.*, p.116.

souvent une matière engloutissante dans lesquelles les sons s'enlisent et disparaissent, comme pour mieux y devenir une réserve acousmatique, ainsi que dans un autre poème, qui parle de « sables ladres au silence gravide »²². Revenons au silence « ancré » : il a d'abord été nommé « arbres morts / enlisés dans le temps », puis « vie médusée / dans les replis des marnes ». Il est donc bien, quant à lui, une matière enfouie dans de la matière, le lieu où de la mort règne et enferme de la vie disparue. D'autres poèmes en attesteraient aussi, si besoin était : « la sombre forêt trame / un silence effrayant »²³. Parfois les silences enfouis, entrelacés dans les enchevêtrements de la matière, finissent par promettre des résurgences vibratoires, comme dans les forêts légendaires : « Merlin veille sur les arcanes / où mûrit le silence des chênes. »²⁴ Aux arbres qu'une lente macération marécageuse minéralise répondent ceux, de Brocéliande, dont la sève énigmatique atteste qu'ils sont bel et bien vivants, et propices à l'envol acousmatique des légendes. C'est pourquoi, me semble-t-il, FJT évoque Chateaubriand, si familier de « la matière de Bretagne », ainsi : « ce cœur / à l'écoute des arbres / et du temps vaporeux. »²⁵ Une telle écoute fine et subtile consiste à distinguer des sons infinitésimaux, à jouer en quelque sorte de l'oreille comme d'un prisme, tout comme si de tels sons étaient le spectre du silence en même temps que celui du temps²⁶.

Les grains de sable, réputés pour leur stérilité, sont bien « gravides » sur le plan acousmatique, plan de prédilection de cette écoute subtile. On trouve chez FJT une très belle expression, qui transmue le sable en son devenir logique, la graine, dès lors qu'il est en effet fertile et gros de toutes les vibrations à venir. C'est une expression qui suppose que le silence est fait de grains à moudre, avant peut-être la fermentation qui fera le levain, et le pétrissage puis la cuisson qui feront le pain, et donc toutes les opérations qui produiront

²² *Ibid.*, p.209.

²³ *Ibid.*, p.125.

²⁴ *Ibid.*, p.118.

²⁵ *Ibid.*, p.119.

²⁶ Une image présente l'oreille acousmatique en « pavois à l'écoute du temps ». (*Ibid.*, p.167.)

une alimentation saine et fondamentale, tant au sens propre qu'au sens figuré, pour nourrir tout autant l'aventure du corps que l'aspiration spirituelle. Le poète s'adresse à une instance énigmatique, un enfant aux dons d'exception (qui est peut-être lui-même enfant, fécondant l'adulte qui l'a suivi) : « Enfant très lointain, meunier de mes silences, / Je t'aimais comme une pluie sur les blessures de l'âme... »²⁷ La pluie lave les plaies, ensemence la terre, augure bien de la venue des fleurs, des fruits, des feuilles et des branches... Moudre les silences, c'est en faire la farine dont le poème fermentera, pour s'accomplir fleur.

Fleurs du silence. Ce titre de recueil²⁸ donne implicitement une définition acousmatique des poèmes qui le composent : dans la résonance de ce qui a été dit, on émettra l'hypothèse qu'il dit aussi, et tout cela fait harmonie, les petites perceptions. Rappelons que Leibniz donne pour ces dernières des exemples essentiellement auditifs : le bruissement lointain de la rivière, le vent dans les feuilles (pour le paysage sonore extérieur), la rumeur du sang aux tempes (pour le paysage sonore interne)... Rappelons aussi que, selon le philosophe de la monadologie, s'il n'y avait pas de petites perceptions, on ne saurait s'éveiller, sortir du sommeil : ce n'est que dans la mesure où, du fond de l'endormissement, on perçoit le grain infinitésimal des murmures du monde et du corps, que l'on est apte à retourner à l'état de veille, au cours duquel les petites perceptions, engeancées les unes sur les autres, forment l'immense symphonie des « grandes » perceptions, et manifestent l'existence d'un monde où tout respire avec tout, où tout « con-spire ».²⁹

Nous retrouvons chez FJT ces configurations. Tel poème évoque la trame nocturne des petites perceptions préfigurant le prélude enchanté de l'imminente aurore : « La nuit dit aux grands arbres : à mots de feutre / des paroles de lait bleu // j'entends suinter / la moiteur sucrée des feuilles / dans les halliers de l'ombre // la brume d'un lointain pays / s'anime de

²⁷ *Ibid.*, p.165.

²⁸ *Ibid.*, p.17.

²⁹ Voir sur ce point l'article éclairant de Jürgen Trabandt : « Der akroamatische Leibniz : Hören und Konspirieren », dans *Paragrana* 2, n°1-2, Akademie Verlag, Berlin, 1993, pp.64 à 71.

doux chiens blessés / dans la jaune rumeur de l'angoisse / [...] / *tel un veilleur guettant l'aurore* / j'attends la blanche annonce / d'une fleur ressuscitée. »³⁰ Tel autre poème prédit justement un éveil déclenché par une si petite perception qu'elle semble en être acousmatique : « un silence de fleur t'éveillera »³¹. Notons que si le poème est « fleur de silence », cela l'autorise, symétrie heureuse, à consigner en lui « un silence de fleur »... Tel autre poème encore marie aux petites perceptions la couleur bleue : « Désir né de la mer / une pluie lointaine de nacre / posait un silence bleuté. »³² Ce qui est à rapprocher d'un autre passage où il est question de la nuit qui profère doucement « à mots de feutre / des paroles de lait bleu »³³ : le bleu est ainsi consacré couleur de l'infinitésimal et pas seulement de l'infini (comme dans la tradition romantique et post-romantique de l' « azur »), ou alors c'est qu'il s'agit de l'infini de la nuance, de l'infiniment petit... Et d'autres vers désignent précisément le poème comme le lieu où s'accomplit l'alliance mélodique de l'acousmate et de la petite perception interne, celle du sang : « et je chante / les fleurs du silence / dans les blanches garrigues / du cœur. »³⁴

Or, le bruissement du sang aux tempes, et ses battements insistants et lancinants, font l'objet de références fréquentes chez FJT : « Midi. [...] Le coup de gong derrière les oreilles. La bouche de sang, les lèvres tremblantes de l'essaim où le frelon gras vrombit à foison. »³⁵ Se profile ici ce que René Char a nommé « essaim de sang »³⁶ : dans la violence d'une petite perception chauffée à blanc bourdonne l'intense vertige d'une extase physique et mentale, suscitée par l'incandescence des sensations. C'est ainsi que FJT constate : « Le cœur éclate en

³⁰ *Anthologie personnelle*, op.cit., p.81. Il faudrait faire toute une étude du jeu des échos de phonèmes dans ce poème, qui ferait entendre qu'au thème des petites perceptions correspond le subtil contrepoint des syllabes.

³¹ *Ibid.*, p.39.

³² *Ibid.*, p.85.

³³ *Ibid.*, p.81.

³⁴ *Ibid.*, p.36.

³⁵ *Ibid.*, p.50.

³⁶ *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, édition revue en 1995, p.572.

mille cœurs »³⁷ ; qu'il associe l'essaim de sang à la déflagration, dans le corps même, des longs traits déchirants propulsés à pleins poumons par les joueurs de jazz : « Ô frelon d'or des trompettes du sang ! » ; qu'il évoque « un sang de tumulte »³⁸ dans un poème tout entier consacré à conjurer la pétrification de la mémoire.

C'est que si, comme cela a été dit, le son acousmatique fondamental est celui de la mémoire — laquelle est définie, bien acousmatiquement, comme « le temps du mémorial, du plain-chant / de l'enfance », celui dans lequel « les voix / ranimées aux bruits des pas furtifs / du vieil enfant bourdonnent / dans le rucher panique / des années convoquées »³⁹ —, le corps a un rôle éminent dans tous les processus qui ne cessent de réitérer l'efficace de la mémoire. Le premier poème de l'*Anthologie personnelle* est un sonnet liminaire présentant le livre entier comme la métaphore vive du corps même de l'auteur : « Voici mon corps, ce pain de paysan »... Le geste est certes christique, appelant les lecteurs à une sorte d'eucharistie, mais en fait cette communion sera consommée sous les auspices concrets et profanes de ce paganisme millénaire que FJT revendique dans la préface précédant ce sonnet.⁴⁰ Et le corps présenté ainsi en offrande est placé d'emblée sous les espèces de la musique de la mémoire, puisqu'il est, acousmatiquement, un « concert de blessures », et que le dernier vers, dans une énonciation performatrice, le désigne comme « crevant la gangue, à l'aube, de son chant. »⁴¹

Une analyse plus développée que ne le permet cet article étudierait comment, chez FJT, ce chant du corps qu'on nomme le poème fait résonner en lui et avec lui un paysage sonore d'une extraordinaire richesse, d'une diversité sans cesse renouvelée. — Cette analyse s'attacherait nécessairement à comprendre les différents statuts du cri que définit cette œuvre,

³⁷ *Anthologie personnelle*, op.cit., p.53.

³⁸ *Ibid.*, p.55.

³⁹ *Ibid.*, p.174. On aura entendu l'essaim dans le « rucher panique », et quel essaim ! : l'incontrôlable tourbillon de la mémoire...

⁴⁰ « Produit d'une lointaine paysannerie, tout en moi proclame un paganisme que n'ont pas atténué, au contraire, presque deux millénaires chrétiens. » (*Ibid.*, p.11.)

⁴¹ *Ibid.*, p.15.

tantôt pour en faire, à l'instar du silence, une matrice propre à faire fructifier toute blessure (« Ainsi les fruits dans le cri de douleur »⁴²), tantôt pour en enregistrer la violence inaugurale (« Voici le cri du jour en tunique de crime »⁴³). Il s'agit dans ce dernier exemple du cri du coq « en sa robe d'augure » et « enchaîné dans le sang, / Ô pur vigile au sommet des ergots » : son cri perçant qui tout précède et dont tout semble procéder, prend valeur d'origine sauvage, de diapason barbare tendu dans l'aigu des « i » récurrents le long de ces formules, mais aussi dans le prolongement du « cri » en « crime »...

Il faudrait sans doute aussi examiner le rôle fondamental des rythmes bruyants des trains dans tous les processus qui font naître et vivre le poème. Tout « Merry-go-round »⁴⁴ repose sur l'opiniâtre ostinato d'un train, qui est à la fois le train d'un voyage précis, celui de tous les voyages et le *motus perpetuus* du poème. Mais l'écoute de ce mouvement aux pulsations pénétrantes marque souvent tel ou tel poème, comme ici lorsqu'il est dit : « j'écoute en moi la cadence / nocturne du chemin de fer. »⁴⁵ Les déplacements par train renvoient la machine du poème à son rythme même. D'autres, plus lents, lui fournissent des modèles mélodiques qu'il n'hésite pas à arborer en emblèmes de son nomadisme obstiné : « Je te racontais les longues chevauchées dans les avoines, / Le sourd aboiement des meutes, / Le sang versé sur la neige des fables, / Et toujours la mélodie lente des infinies caravanes »⁴⁶. Il est ici encore nécessairement question de « chasse infinie », se déroulant dans un paysage sonore à la fois acoustique (les aboiements) et acousmatique (les mélismes sans hâte des nomades). De plus, nous n'avons pas quitté le domaine illimité des légendes : FJT fait sans doute ici une allusion à la scène fameuse du *Perceval le Gallois ou Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, où Perceval, fixant trois gouttes de sang tombées sur la neige d'une oie

⁴² *Ibid.*, p.45.

⁴³ *Ibid.*, p.47.

⁴⁴ *La Chasse infinie*, op. cit., pp.55-60.

⁴⁵ *Anthologie personnelle*, op.cit., p.31.

⁴⁶ *Ibid.*, p.165.

blessée par un faucon, imagine aussitôt « la face de son amie » où « le vermeil ressortait sur le blanc », ce qui le conduit à une rêverie extatique qui dure des heures, pendant lesquelles sa quête est suspendue⁴⁷.

Meutes, faucon, oie... Il faudrait aussi accorder aux animaux et à toutes leurs productions sonores une attention soutenue. C'est que, comme dans l'animisme païen, il y a chez FJT des animaux totems : « parfois des animaux nous croisent / avec des regards d'anges noirs / et nous posent des énigmes / douces, sur le terrible amour. / Un sphinx parle de simples choses / douloureuses. »⁴⁸ De la limule, douée de chant acousmatique (« le chant immuable des limules rescapées de la nuit des temps »⁴⁹), aux « vallées / où roulent d'animales rumeurs »⁵⁰, ce sont toutes sortes de « devenirs-animal », pour parler une fois encore comme Deleuze, qui se donnent à entendre dans cette œuvre. L'une des scènes les plus troublantes à cet égard se déroule au cœur du long poème intitulé « Un long voyage », dans lequel FJT entrelace subtilement l'*anabase* reprise de Xénophon et un cheminement plus personnel. La scène est nocturne et le sommeil y est figuré comme un espace d'animalité commun aux vivants à sang chaud, dans une évocation qui se développe par le biais des sons. Une première notation, empruntée au paysage sonore, met en avant une chaude présence animale : « Ce n'est que bêlements au fond des bergeries ». Une deuxième rend compte de l'instauration d'un silence propice aux hypnagogies : « Alentour, le désert au silence de laine ». Lorsque l'endormissement survient, il s'apparente, sur le plan acousmatique, à des bruits jaillissant du monde animal, comme si les animaux seuls étaient capables de bercer heureusement et avec efficacité tout ce qui vit : « Puis le sommeil, tel un aboi lointain, / Lorsque les meutes vont

⁴⁷ Nous citons ici l'adaptation « en français moderne » de l'œuvre de Chrétien de Troyes par Lucien Foulet (préface de Mario Roques), Nizet, Paris, 1975, p.98.

⁴⁸ *Ibid.*, p.83.

⁴⁹ *Le Chant des limules*, Actes Sud, 2003, p.13. FJT ajoute : « Nous le savons, les limules ne chantent pas, mais leur permanence même ne cesse de sécréter une musique qui relie les hommes à leurs plus anciennes sources ».

⁵⁰ *Anthologie personnelle*, op.cit., p.40.

sous les huées / Dans le vent des bêtes noires, / Le chuintement des effraies aux combles des fermes désolées. »⁵¹

Parmi les animaux, ceux qui contribuent le plus fortement à la richesse du paysage sonore, ce sont bien entendu les oiseaux, et FJT n'a de cesse qu'il nous incite à être à leur écoute, tout à la fois en oiseleur, en ornithologue, en musicien. C'est que les oiseaux sont les accordeurs de la symphonie du monde. Un poème émet l'hypothèse d'un devenir-oiseau de l'homme parmi les branches. Alors, « si les oiseaux / que sont dans nos rêves les anges / nous accordaient au vent dans les roseaux / [...] / à la douceur qui marque nos silences / on nous reconnaîtrait sur le sentier perdu »⁵². On aura noté que l'oiseau permet l'accord avec les forces élémentaires, et donc la fondation d'une identité de bon aloi, en quelque sorte transitive et même oblique, mais qu'il est aussi le maître secret qui touche de la grâce de son passage tout le registre acousmatique de l'homme, à la manière d'un ange, proche de l'ange selon René Char (que nous convoquerons ici encore une fois), lequel, entre autres qualités, est d'abord « accordeur de poumons ».⁵³ Ailleurs, c'est lui, l'oiseau-ange, qui façonne l'espace, lui donne une mesure insoupçonnée : « Le chant du coq / agrandit les jardins »⁵⁴. Ou alors il est comme une instance zénithale, surplombant diapason auquel nous sommes sommés de nous accorder : « à l'empyrée glatissent les busards... »⁵⁵ Ou encore il subsume tout un paysage (un espace-temps) dans son cri, métonymie sensible : « des oiseaux mouillés / – Ô cris du sel ! – / montent vers les collines »⁵⁶. Toujours l'oiseau prodigue ses leçons de musique, si utiles au poète, dans une circulation de savoirs et de savoirs-faire qui est un véritable échange entre espèces animales : « L'oiseau hulule au bois l'hymne royal / De cette reine au sourire

⁵¹ *Ibid.*, pp.168-169.

⁵² *Ibid.*, p.82.

⁵³ *Œuvres complètes*, op. cit., p.179.

⁵⁴ *Anthologie personnelle*, op.cit., p.153.

⁵⁵ *Ibid.*, p.170.

⁵⁶ *Ibid.*, p.207.

animal »⁵⁷. Si bien que le devenir-oiseau est plus d'une fois explicite, comme dans l'exemple suivant : « un bel oiseau d'écume chantera / comme un cristal dans le soleil des âges, / en mémoire de moi. »⁵⁸

Ce sont des pages et des pages qu'il faudrait à la suite de l'oiseau, sous son patronage, consacrer à l'écoute de la musique, expérience fondamentale de cette poésie. On se contentera ici de rappeler la définition que, sous l'égide de la musique de Bach, FJT donne de la musique : « délivrée du temps », la musique est un « silence en marche / dans l'infini / cortège des miroirs // silence gigogne / du visible et du caché / du haut et du bas // silence géniteur de tumultes inouïs / dans les abysses de l'âme ».⁵⁹ Énoncer le paradoxe d'une musique-silence, c'est dire que la musique a besoin de la dimension acousmatique pour s'accomplir : le silence dont il est ici question est en effet conçu comme une réserve illimitée de sons, qui peuvent en sortir et y retourner. En y puisant, la musique engendre des turbulences sonores, dont le retentissement n'est pas seulement acoustique, puisqu'il se répercute, comme dans une caisse de résonance, dans les « espaces du dedans ». Ce qui accompagne — flux et reflux, respiration — le mouvement du retour des sons dans le silence, avant leur éventuelle résurgence. Le grand danger est donc celui d'une violence symbolique toujours possible, celle dont sont porteurs les nomades du poème allégorique « Caravane »⁶⁰, lesquels, toujours happés par leur fuite, vont « avec les sauterelles / Ne laisser que désolation et puits taris / Effacer la musique et le silence ». Dès lors, dans cette poésie qui a fait de l'acte de mémoire son office majeur, nombreux sont les moments de conjuration où une écoute de la musique est rappelée, une écoute des musiques aimées devrait-on dire, de la « mère / jouant du violoncelle

⁵⁷ *Ibid.*, p.38.

⁵⁸ *Ibid.*, p.39.

⁵⁹ *Dix poèmes pour l'Art de la Fugue*. Première édition : aux Éditions de l'Arbre, chez Jean Le Mauve à La Ferté-Milon dans l'Aisne, 1989 (sans pagination). Repris dans *La Chasse infinie*, op. cit., p.9.

⁶⁰ *Anthologie personnelle*, op.cit., p.107.

/ pour toujours »⁶¹ et de « la voix grave du kappelmeister / le chœur final de la Passion »⁶², à tel chanteur anonyme qui « sanglote / à la limite de l'air »⁶³, en passant par « la clarinette de Pete Fountain à la French Quarter Inn »⁶⁴, « Cuzco / La frémissante dans les soirs de flûtes et des assoupissements sidéraux »⁶⁵, « la voix mâle de Zarah Leander »⁶⁶...

Mais pour conclure (provisoirement) ces épreuves d'écoute à quoi FJT nous a conviés, nous voudrions surtout souligner le rôle indispensable qu'y joue l'écoute même du langage. Au préalable, il faut remarquer que s'exerce en effet sur FJT une indéniable fascination des langues, les mortes autant que les vivantes. En effet, si le poème a pu être pensé comme un dispositif d'antenne à l'écoute des paysages sonores acoustiques et acousmatiques, il peut l'être également comme un poste émetteur, dispensant tous azimuts les ondes de ses phrases et lançant « mille S.O.S. en mille langues et mille directions »⁶⁷. Par ailleurs, l'oreille du poète reste attentive aux langues qui ne se parlent plus, ou qui sont menacées d'extinction, comme celles des Amérindiens qui lui sont si chers : au « cœur profond de la Louisiane », elle perçoit des lamentations s'élevant de « fantômes de mesures » et proférées « dans une langue d'autrefois. »⁶⁸ Ailleurs, sur le plateau du Larzac, aux alentours de la maison natale, si elle constate une harmonieuse communication allant du lieu à l'homme (« C'est en langue d'oc / que les craves parlent / aux bergers perdus / dans les graminées »), c'est pour rendre cette relation réciproque dans le poème : « c'est aux cardabelles / livrées au soleil / que je dis les mots / traduits de la pierre »⁶⁹. Les langues qui entrent dans une telle oreille sont donc non

⁶¹ *La Chasse infinie*, op. cit., p.57.

⁶² *Ibid.*, p.59.

⁶³ *Anthologie personnelle*, op.cit., p.153.

⁶⁴ *Ibid.*, « Nouvelle-Orléans », p.136.

⁶⁵ *Ibid.*, p.73.

⁶⁶ *La Chasse infinie*, op. cit., p.56.

⁶⁷ *Anthologie personnelle*, op.cit., p.64.

⁶⁸ *Ibid.*, p.139.

⁶⁹ *Ibid.*, p.148.

seulement les langues humaines, que l'on appelle « langues naturelles », mais aussi toutes les langues de la nature, perçues et comprises, voire parfois traduites, acousmatiquement.

Mais la première des langues est celle dont on a fait l'apprentissage avec la mère. Une page extraordinaire⁷⁰ fait le récit dense et lent de l'émergence du langage dans l'individu, et peut-être aussi dans la communauté, puisque cette aventure, en *crescendo* étiré sur ses pulsations, a pour cadre général le long cheminement d'une véritable *anabase*, dans un poème déjà abordé plus haut. Selon une interprétation possible de ce récit, le langage « germait des premiers âges », et il a éclos après que les « doux vagissements » eurent fait place aux « mots souverains », grâce aux « nuits de lait », aux « maternes onctions », aux « langes de quiétude ». Que les « langes » soient propices à la « langue », voilà qui n'est pas sans ravir, sans doute, celles et ceux qui accordent à l'expression de « langue maternelle » un sens plein, celui d'un aliment nourricier et vital.

Il y a donc souvent dans cette œuvre des moments de langage où le poème semble saisi de tremblement et se met à balbutier, comme si tout à coup se jouait en lui la scène des babils inauguraux. On a déjà mentionné le jubilant redoublement « Il pleut à verse à Hilversum »⁷¹, et l'on pourrait se référer à mille autres lieux d'effervescence langagière. Par exemple, le glissement par calembours implicites fondés sur des jeux de paronymies : « La voir mourir dans les galets / Comme l'amour dans les galères »⁷², ou d'homonymies : « Les oiseaux de mer / Roses et gris. / [...] / les roses deviennent grises. »⁷³ Ou encore l'accumulation de mots à la même attaque phonématique. Trois mots se suivent et leur attaque prend appui sur le même phonème, d'ailleurs l'un des plus vibrants de la langue : « sur la foudre de fer forgé. »⁷⁴ Après un vers où l'ordre des principaux phonèmes d'attaque est le

⁷⁰ *Ibid.*, pp.167-168.

⁷¹ *Ibid.*, p.66.

⁷² *Ibid.*, p.49.

⁷³ *Ibid.*, pp.63-63.

⁷⁴ *Ibid.*, p.49.

suivant : P-FL, P-FR, un vers reprend d'abord l'attaque en P pour présenter aussitôt une double attaque en V, autrement dit usant du phonème sonore correspondant au phonème sourd F utilisé dans le vers précédent : « Portes des flots sous l'argile du sel, Portes frappées en vain par les carènes, / Ployez vos pans sous le vouloir du vif »⁷⁵ Une des trames les plus cadencées, véritable travail de composition, est faite de trois mots qui ne se contentent pas de reprendre le seul phonème initial mais la première syllabe avec la moitié de la deuxième : « les ramiers dans leur ramage / Ont ramené le goût du ciel. »⁷⁶

Mais les balbutiements de joie (ou de douleur) sont plus troublants dès lors que les phonèmes qu'ils roulent sont repris à même le *blabla* de la lallation enfantine, puisés au « *b a ba* » de l'apprentissage. C'est ainsi que l'on peut frissonner à l'évocation des « sables de l'oubli »⁷⁷, surtout si l'on se souvient des fonctions du sable dans l'imaginaire de l'écoute, telles qu'elles ont été analysées plus haut. Le choc de phonèmes le plus émouvant figure pour nous à la fin de la phrase suivante, déjà citée : « Ainsi les fruits dans le cri de douleur / Chant inouï de la mer obsidienne / Et moi qui parle invisible et blessé. »⁷⁸ Il y a là (*-ble et blessé*) comme un effet de *hoquetus*, pour reprendre à la terminologie musicale ce terme qui définit un tremblement obtenu par une répétition de syllabes accomplie par deux chanteurs (ou deux chœurs) chantant chacun dans un silence ménagé dans le chant de l'autre. Les compositeurs qui recourent à ce procédé, au Moyen-Âge ou à l'époque moderne, visent de la sorte à émouvoir plus fortement leur auditoire. Il semble ici que dans le contexte du « cri de douleur », mais aussi du « Chant inouï de la mer », la parole poétique soit si démunie, tout à coup, qu'elle se met à trembloter, transie par la nostalgie de l'enfance apprenant à parler.

Une strophe doit nous retenir, qui a valeur, nous semble-t-il, d'*art poétique*, et pas seulement parce qu'y retentit l'écho de l'airain « pérenne » chanté autrefois par Horace : « Et

⁷⁵ *Ibid.*, p.69.

⁷⁶ *Ibid.*, p.48.

⁷⁷ *Ibid.*, p.40.

⁷⁸ *Ibid.*, p.45.

toi, Poème, Ô prisonnier, fuite enchaînée sur le rivage, / Délivre-toi du masque aride des assises, / Dessine en croix tes lèvres de silence pour assurer d'airain l'avenir de ta race. »⁷⁹

Nous retrouvons ici la nécessité du mouvement, du rythme, libérés des chaînes cadentielles obligées, mais devant être marqués par un signe de rigueur : celui de la croix apposée au silence. Il y a là une sorte de marquage du poème comme si ce cérémonial seul était à même d'en délivrer la parole : dans cette croix, peut-être faut-il entendre un balbutiement rituel qui servirait, pour ainsi dire, de « sésame ouvre-toi » à l'écoute...

Être à l'écoute avec FJT, c'est le suivre au fil de la mémoire dans sa « chasse infinie », car un chasseur, même trépassé, ne cesse d'écouter : « Là-bas s'érigent les dalles tumulaires sur un chasseur peut-être à ta ressemblance, / Enveloppé de cuir et de fourrures, / Riche de ses trophées de perles et de silex, / Avec ses armes favorites pour suivre la meute des sombres aurochs du temps. »⁸⁰ C'est cette écoute active comme « chasse infinie » menée des origines à nos jours, et même de nos jours à leur future mémoire, qui nous relie avec force à cette œuvre, dont l'auteur se dépeint lui-même en « chef de meute, à la grande chasse de moi-même »⁸¹. Et il précise ainsi son autoportrait en chasseur de sons lui-même sonore, chasseur d'acousmates et porteur d'un discours intérieur déjà acousmatique et tout vibrant d'espaces et de temps : « être au cœur des solitudes, à l'écoute d'un lointain appel, dans les coulées de l'aube, // Traqueur de mes silences au ras des herbes rêches tandis que sonne sur les collines l'hallali de la lune.⁸² // J'allais de cuir et de fièvre, dans le feutre des paniques, loin des fouilles défendues où les blaireaux entonnent le cantique des moisissures. // J'allais, sonore et vermeil, hurlant au dague de mes reins, chien de sang dans l'épouvante des clairières »⁸³.

⁷⁹ *Ibid.*, p.69.

⁸⁰ *Ibid.*, p.169.

⁸¹ *Ibid.*, p.51.

⁸² La lune est souvent source d'événements acousmatiques : « La lune en tunique de flûte » (*ibid.*, p.53) ; « Ô lune, ris de la rose noyée ! » (*ibid.*, p.61)

⁸³ *Ibid.*, p.52

Le fonds commun d'une expérience poétique millénaire, c'est l'écoute. Tel est l'enseignement précieux que nous délivre FJT, lui « qui marche toujours sur les sentes / où mugit la conscience perdue / dans la rumination des siècles »⁸⁴, qu'il nous convie à écouter.

Patrick Quillier

⁸⁴ *La Chasse infinie*, op. cit., p.70.