

Arnaud Despax

Architecture allégorique et poésie moderne : Frénaud, château, quête et requête

Pour André Frénaud (1907-1993), « le pouvoir propre du poète, c'est de construire un objet pour lequel il n'existe pas de modèle¹ » : poète de la construction, il s'est d'abord placé sous le signe de la quête, avec *Les Rois mages*, premier recueil publié en 1943, où des poèmes de guerre et de Résistance s'associent à l'identification avec des figures chrétiennes laïcisées. Son œuvre poétique revendique son athéisme, mais se nourrit profondément de l'art roman de sa Bourgogne natale, et elle creuse ainsi le paradoxe de la conscience de l'éphémère et de l'ambition d'une architecture durable.

La métaphore de la construction concrète du château la parcourt d'un bout à l'autre, s'installant avec « L'honneur de vivre » qui l'articule à son activité de Résistant :

Ma résistance, tous y viendront s'abreuver.
Je construis mon honneur en pierres de taille
azurées de créneaux.
Mais dans les barbes pustuleuses du déversoir
Ricanent sous les chiffons les dents d'un grand vieillard.
Je sais que je poursuivrai l'entreprise dérisoire.²

Sans que le mot lui-même soit employé, le château s'inscrit dans une édification éthique totalisante, rappelant la participation au recueil collectif *L'honneur des poètes*, tandis que la métaphore céleste des créneaux évoque l'espace vide, indispensable à celui qui va « vers une plénitude non révélée » qui « oriente » l'homme³. En même temps, on ne peut pas s'empêcher de remarquer la proximité phonique entre « Frénaud » et « créneaux », d'autant plus que l'auteur a lui-même défini la poésie comme « un immense jeu de mots⁴ »).

Sans nier la part de jeu, de fantaisie, mais sérieuse et inscrite dans une perspective morale, on voudrait ici lire le motif du château, dans sa récurrence mais surtout au sein d'*Il n'y a pas de paradis* (1962), comme l'allégorie, explicitée, non seulement de la création poétique, mais aussi de la construction d'un livre de poèmes. Cette préoccupation, constante, est celle de la « totalisation signifiante⁵ », qui correspond assez bien à ce que Jacqueline Cerquiglini a appelé « éthique de la totalisation et esthétique de la rupture », d'abord à propos du *Livre du Voir-Dit* de Guillaume de

¹ Frénaud, 2006 a, p. 240.

² Frénaud, 1987, p. 61.

³ Frénaud, 2006 b, p. 212. Cf. la monographie de P. Schnyder, *André Frénaud : « Vers une plénitude non révélée »*, Paris - Montréal, l'Harmattan, 1997. De plus, le long poème « Pour une plus haute flamme par le défi » (1960) affirme tout à la fois la puissance du texte et son absence de légitimité : « Le vide mais la plénitude. Et parfois c'est pareil. » (Frénaud, 1987, p. 191).

⁴ Lettre inédite à Roger Little du 24 mars 1986, citée in Little, 1989, p. 38.

⁵ Frénaud, 1985, p. 251.

Machaut⁶, puis, plus largement, à propos de « la mise en recueil de la poésie lyrique aux XIV^e et XV^e siècles⁷ » : « le geste qui consiste à mettre ensemble des poèmes » revient à associer « des compositions qui ont aussi ou qui peuvent avoir une existence autonome et qui ne sont pas à proprement parler totalisables, compilables ». L'image du château chez Frénaud semble exemplaire d'une allégorie du *recueil* poétique, qui « peut désigner un acte, celui d'accueillir puis de recueillir, ou un lieu : un objet », pour la mise en œuvre, littéralement, des poèmes. L'objectif est bien d'associer, d'une part, « un effort moral conscient, volonté éthique de maintenir ensemble des éléments – codes amoureux, formels – qui tendent ailleurs à se disperser », et, d'autre part, « une esthétique de la rupture, du fragment, de la composition donc, – c'est-à-dire de l'écriture⁸ ». Représentatif de cette « somme en tension⁹ », le château en occupe le pôle de stabilité, de densité structurale : l'image est porteuse de l'intérêt que le poète accorde à la saillance, à ce qui s'élève, qui apparaît avec évidence et signale la verticalité d'un sens. Mais l'édifice n'en est pas moins à questionner, et ce n'est pas parce que le château est fait ou atteint que la quête ne continue pas, au contraire.

Il n'y a pas de paradis : vers « Le château et la quête du poème »

Progression en amont

L'identification du château au poème, fréquente, apparaît comme cruciale dans le deuxième recueil ; mais le paradigme y est plutôt terminal, anticipé par la construction de la maison.

La cinquième section, *Passage de la visitation*, (sur laquelle on reviendra) se fonde sur l'architecture de *L'idéale maison*. Seuls deux poèmes composent ce groupe, « J'ai bâti l'idéale maison » et « Il y a de quoi dans ma maison » ; le premier réinvestit le topos du poète architecte, dont la source mythologique est Amphion, qui bâtit les murs de Thèbes avec les sons de sa lyre. Mais à la différence du musicien – auquel Paul Valéry, dans son ambitieux mélodrame, prête la construction du temple d'Apollon¹⁰ – le poète de Frénaud use de la seule parole confondue avec les pierres : « Je l'ai proférée en pierres sèches, ma maison¹¹ ». Le modèle mythique se trouve donc associé au soubassement judéo-chrétien de la création du monde par le Verbe : le poème dit un dire performatif, qui crée immédiatement ce qu'il énonce.

Dans cette perspective, les *Chemins du vain espoir* (sixième section) offrent la première occurrence du château, à la faveur du poème bilan « Sans avancer » : « Je voulais me construire

⁶ Cerquiglini, 1982.

⁷ Cerquiglini, 1987, p. 314.

⁸ Cerquiglini, 1982, p. 253.

⁹ Cerquiglini, 1982, p. 254.

¹⁰ Valéry, *Amphion* (1931), in *Poésies*, Gallimard, coll. « Poésie », 1966, pp. 117-138.

¹¹ Frénaud, 2006 a, p. 88.

avec ma voix / un château pour me protéger.¹² » Immédiatement, l'ambivalence se fait jour, établissant une tension entre volonté et désir : « Mais peut-être je désirais / me perdre aussi en un abîme. » La dialectique cependant continue de présider : « C'est pour en sortir éclatant. » Le constat de la stagnation n'empêche pas la dynamique de l'exigence de totalisation :

Pour aller si loin que je sois accordé à tout.

[...]

Il me faut travailler mes terres meubles

Jusqu'à laisser passer le flot profond

pour lui devenir delta conquérant,

château aboli sans limites.¹³

S'identifiant déjà au château avec lequel il voudra se confondre à la fin du livre, il s'agit pour le poète à ce stade de définir les conditions de son illimitation au moment même où elle est ruinée, par le creusement de soi. Ces chemins ne sont pour l'instant que les voies sans issue d'un labyrinthe, comme l'énonce « Pour ne rien perdre de ma vie » : « Je tâtonne à travers tout qui m'attire.¹⁴ » Mais l'enjeu est de tout garder, de tout protéger : le château, image de la totalité stable et rassurante, devient le modèle symbolique d'une forteresse intérieure, comme chez Robert Misrahi¹⁵. Dans *Chemins du vain espoir*, la totalisation est donc celle de la conservation du tout de cette vie par la récapitulation des enjeux de la parole poétique créatrice.

Par la suite du recueil, l'image se fait plus prégnante. C'est surtout avec l'interrogation d'« Où est mon pays ? » que s'opère la totalisation : le pays est « dans le poème », dans un « tombeau vivifié » qui est aussi « le berceau rayonnant où je n'ai jamais peur¹⁶ ». La totalisation de la vie par la mort sous le signe de la renaissance convoque ainsi la modalité architecturale pour fonder le pouvoir articulatoire du poème :

Un multiple château étoilant la nuit lente
par l'énergie du tout dans l'infime douleur,
relaie l'espoir, l'action n'est pas vaine ni l'amour,
le monde avec l'homme communique.

Mais contre toute attente, cette totalité réflexive n'est pas l'aboutissement de la recherche : « Où est mon pays ? C'est autour du chemin. » Sans remettre en cause le « château » poétique, le poème au contraire le globalise, pour faire de lui l'englobant même de la route qui y mène.

La logique du recueil nous conduit donc à un nouveau sommet, celui du fameux village du Luberon, « Ménerbes » (1953). Cet ample et beau poème narre une visite touristique en associant la totalité amoureuse formée par le couple et la plénitude d'un pays. Il dit encore la recherche du centre¹⁷, et on retrouve le château, à la portée du poète « attiré toujours plus avant par les forces qui gravitent ». Or, bientôt, la plénitude est « ravagée » et il s'avère incapable d'atteindre ce but : « Oh !

¹² Frénaud, 2006 a, p. 109.

¹³ Frénaud, 2006 a, p. 110.

¹⁴ Frénaud, 2006 a, p. 115.

¹⁵ Voir le premier volume de son *Traité du bonheur : Construction d'un Château* (Seuil, 1981, 1995 ; Entrelacs, 2006).

¹⁶ Frénaud, 2006 a, p. 139.

¹⁷ Frénaud, 2006 a, p. 146.

Je ne puis forcer cet éclatant / château de pierre, m'y trouver confondu / dans la respiration énorme que je pressens, / Interdit, séparé.¹⁸ » La fusion est impossible : « *Rien ne comble jamais, l'homme n'irradie pas* » ; mais finalement il n'en demeure pas moins que « Rien n'est perdu », que le poète est « heureux », qui « revoi[t] tout¹⁹ », et surtout qu'est affirmée une circularité totale : « Et ce sera la nouvelle journée. Ici, ailleurs, / tout recommence.²⁰ » La quête est donc relancée par l'espoir de totalisation, le pressentiment mystique de son accomplissement final.

L'actualisation régulière de l'opération de construction parsème ensuite le livre, avec notamment le « restanquère » provençal, qui va « appareillant les pierres²¹ », dans les *Petits airs du milieu de l'arbre*. Les sections suivantes, passant par « Les rues de Naples » et l'Italie de Rossini avec « Le Turc à Venise » – relancent la perspective architecturale et montrent encore un poète en quête de plénitude, qui « avance, attiré par le centre irradiant...²² »

Cette avancée est précisément ce qui ouvre « Dans les lointains parages » (« Dans les lointains parages / vers lesquels j'avançais »), poème présenté par intertitre comme le premier temps d'une tétralogie constituée par ailleurs des trois autres poèmes conclusifs, « Non pas un temple », « Le château et la quête du poème », et « Pauvres petits enfants ». Le propos s'amenuise quelque peu, le recueil accordant toute l'importance de sa clause à des poèmes autonomes.

« *Le château et la quête du poème* » en lui-même

La composition du recueil est orientée par son avant-dernier poème en prose : « Le château et la quête du poème » (1957). Ce texte présente une totalité qui est celle de l'édifice construit par la poésie, auquel s'identifie le poète. La progression de l'écriture est conçue comme un chemin que le poète trace « dans l'opacité fluente du monde²³ », et dont les vers et les strophes sont autant de pas et de montées, en vue « du château avec lequel à la fin il doit se confondre ». L'allégorie est claire : l'objet de la « quête du poème » semble bien ce « château » qui ponctue le volume, et qui est tout autant le poème se cherchant lui-même dans l'autotélisme, que le poète dont il est le corps idéal²⁴ :

[...] il doit continuer à trouver et à chercher, à progresser pour que, à la fin, le château se trouve là édifié, de l'intérieur duquel, *s'y confondant*, il saisira pour un instant l'Unité du Tout, panorama et racines,

¹⁸ Frénaud, 2006 a, p. 149

¹⁹Frénaud, 2006 a, pp. 150, 151.

²⁰ Frénaud, 2006 a, p. 152.

²¹ « Plainte du dernier restanquère », *Petits airs du milieu de l'arbre*, in Frénaud, 2006 a, p. 160. « La pierre est à la fois matériau et symbole, elle est le moyen d'assurer à la création, c'est-à-dire simultanément au monde et au poème qui le contient, la densité des choses indubitables. » (Masson, 1984, p. 154).

²² Frénaud, 2006 a, p. 225. Il n'est en effet pas impossible que Frénaud évoque ici l'opéra *Le Turc en Italie* où le riche Turc Selim est aimé à la fois de Zaida, une bohémienne jalouse, et de Fiorilla, une Italienne capricieuse.

²³ Frénaud, 2006 a, p. 233.

²⁴ L'édition illustrée de ce texte, avec une gravure sur bois de Raoul Ubac (Alès, Pierre André Benoît, 1957), porte en titre : *Le Château et la quête du poète*, précisément.

abîmes et ciel bleu, recoins avec ce qu'il faut de vertigineux pour qu'il éprouve le vertige, oiseau qui rassemble à lui seul toutes les imaginables ailes, tout à la fois.²⁵

Le château poétique permet au poète d'être le pôle absolu d'où il peut cerner et embrasser la Totalité, identifiée au poème dans sa verticalité et sa pluridimensionnalité (la métaphore rappelle l'arbre cosmogonique de la mythologie scandinave que Frénaud connaît bien : le frêne Iggdrasil). Le texte revient deux fois encore sur cette fusion du poète et du château, mais en insistant désormais sur la contradiction, soulignée par l'italique et l'exclamation :

Le poète, durant le temps presque imperceptible où il s'identifie avec le château, reconnaît *qu'il a construit ce qui est*. Et c'est vrai ! Parce que, étant par nature contradictoire comme tous êtres et toutes choses qui sont, le poète, au moment où il se dresse avec le château, se trouve atteindre et vivre cette contradiction *dans les mouvements de la totalité* ;

L'affirmation de l'être produit par le poète est donc indissociable de l'énoncé de la contradiction essentielle. Cette forme littéraire limitée qu'est le poème dit ici ensemble la justification de ses limites, et, simultanément, de son aspiration à l'illimité : « monument », le château se veut une forme stable ; mais, telle « l'idéale maison » sans toit, il ne vit que par le parcours incessant auquel se livre le poète en lui, et qui fait l'objet du dernier alinéa du texte. Au risque de l'égarement, le château et le labyrinthe se confondent, le premier englobant le second qui l'anime.

La prose nous enseigne que l'événement d'illimitation que le poème constitue, Frénaud y insiste souvent, ne dure que le temps de son écriture. La fusion du poème et du poète n'est qu'un instant, et passe. Sans qu'il soit employé par Frénaud lui-même, c'est le terme d'« épiphanie » qui convient sans doute le mieux pour désigner précisément l'expérience de révélation de l'être par et dans la poésie, cette manifestation de Dieu à l'humanité étant précisément ce à quoi assistent et participent les Rois mages²⁶. Mais leur quête est infinie : face au produit poétique achevé, c'est la déception qui domine. Pour saisir « l'Unité du Tout²⁷ », le poème se fait monument, et s'ouvre à la possibilité d'écrire d'autres poèmes, de poursuivre la quête – sans pour autant abandonner l'ambition totalisante : il s'agit de reparcourir le château, ou d'en bâtir d'autres ailleurs.

C'est sur tous ces enjeux, et pour les développer, que revient la note métacritique de 1954-1955 figurant à la fin d'*Il n'y a pas de paradis* : la « Note sur l'expérience poétique ».

L'autonomisation du château (élévation)

L'analyse de l'expérience épiphannique de la poésie y est complétée par la référence à la Visitation, semblablement chrétienne. Frénaud l'a très tôt utilisée, notamment dans la section

²⁵ Frénaud, 2006 a, p. 234.

²⁶ Frénaud évoque néanmoins « l'éblouissement épiphannique du poème » (Frénaud, 2006 b, p. 287), citant Jean-Yves Debrouille (Debrouille, 1985, p. 62).

²⁷ Frénaud, 2006 a, p. 234.

Passage de la visitation, majeure partie d'*Il n'y a pas de paradis*, où la poésie est inscrite au cœur d'un système polarisé entre la fusion avec le Tout et la construction d'une machine poétique visant à la faire entendre, ou entre l'ironie du désespoir et la réalisation cependant de l'alchimie du verbe.

De même, dans la « Note », on lit d'abord l'analyse du rapport d'opposition puis de fusion du poète à la Totalité :

Il y eut un moment où le poète s'est trouvé débarrassé de l'obstacle qu'il oppose, de par la totalité de son être et de ses prises, à l'Unité-du-monde-en-mouvement. Le passage de la visitation a commencé par le vider de lui-même et de tout ce qu'il sait... Instant imperceptible. Le poème s'accomplit à son réveil.²⁸

Sous les apparences du rêve, est ici exprimée la tension de deux totalités, celle du poète et la Totalité de l'être, conçue comme alliance (par le biais des traits d'union) entre unité et mouvement. La dynamique de cette fusion tient d'une transfiguration qu'opère le poème, de sorte qu'« un corps glorieux se dresse...²⁹ ». Cette autre allusion au soubassement culturel chrétien, Résurrection mais aussi Apocalypse, fait ici figure de synthèse de la dialectique de la démiurgie, selon un renversement qui convoque également le motif récurrent du feu. L'image spécifique du château naît de la destruction du monde et du temps :

Le monde qui s'élève de la parole, anéanti pas à pas par le sourire du désespoir, chaque fragment s'abîmant fait apparaître une petite flamme... Le château se profère sur cet incendie. Les signes changent : la contestation devient positive et la dérision se fait plus tendre que l'amour.³⁰

L'ensemble de la progression poétique aboutit à cette profération, qui ne peut certes être que textuelle, mais réalise la construction d'une cohérence à vocation intégrale. On remarque que l'autonomisation de l'édifice est congruente de sa personnification, comme si l'élévation induisait son indépendance. Composé primordial des cosmologies héraclitienne et stoïcienne, et renvoyant au phénix ressuscitant, le feu est également l'ingrédient essentiel de l'alchimie – aussi n'est-on pas surpris de lire bientôt la célèbre référence rimbalienne : « *l'alchimie du verbe* peut s'opérer dans une exaltation tragique où n'entre aucune ironie.³¹ »

La représentation du poète que donne cette « Note » est, dans l'ensemble, particulièrement ambitieuse, faisant prévaloir le « pouvoir conquérant³² » d'un « auteur » qui « prend place dans une tradition qu'il augmente³³ », où se trouve remotivé le *topos* médiéval de l'*auctor*. Même s'il est soumis à la faiblesse du langage humain, le poète « n'est plus séparé de la Réalité, son drame se

²⁸ Frénaud, 2006 a, p. 238.

²⁹ Frénaud, 2006 a, p. 242.

³⁰ Frénaud, 2006 a, p. 243.

³¹ Frénaud, 2006 a, p. 244.

³² Frénaud, 2006 a, p. 244.

³³ Frénaud, 2006 a, p. 245.

confond avec celui du Tout et de tous³⁴ ». « Souveraineté précaire », « pouvoirs-limites³⁵ » certes, mais pouvoir tout de même, puissance de dire l'Être, fût-ce partiellement ; axe de ce véritable paysage d'autorité, la parole totale ne se laisse de toute façon percevoir qu'au sein d'un ensemble dicible et lisible : le château du poème – ou bien, à défaut, celui du recueil.

Le château est le recueil

Il n'y a pas de paradis est chez Frénaud l'ouvrage qui comporte le plus grand nombre de sections, vingt au total, et le deuxième en importance quantitative, juste derrière *La Sainte Face* (deux cent vingt pages de textes contre deux cent soixante) ; il distance ainsi de très loin *Les Rois mages*, et s'impose à la lecture comme une « véritable somme de poésie³⁶ ». Une telle ampleur est en partie due au fait qu'il s'agit d'un recueil de recueils, qui ont déjà fait l'objet d'éditions illustrées à tirages très limités³⁷. On les retrouve en tant que sections du volume, ce qui fait d'eux des « sous-recueils » alternant avec des poèmes ayant un statut identique dans la table des matières (reproduite en annexe).

L'alternance est souvent convoquée par Frénaud comme outil de construction de ses livres³⁸. On peut songer à Virgile : *amant alterna Camenæ*³⁹, ou encore à la transposition des rythmes physiologiques, respiratoire ou cardiaque. Mais on peut aussi, comme ici, envisager une structuration plus ludique, qui dessine un rythme binaire constituant, plus ou moins, de manière visible mais non systématique, une progression schématique, comme d'un mur de créneaux aboutissant à une sorte de donjon, étymologiquement le lieu du maître (voir l'annexe ci-après). Au demeurant, puisque Frénaud offre souvent à lire un imaginaire médiéval conventionnel, héritier du romantisme, on part du principe que son château n'est pas différent du modèle architectural qui se développe à partir du règne de Philippe Auguste, avec ses douves, son enceinte crénelée, son donjon qui en occupe le centre ou le fond.

On distingue ainsi un premier ensemble de créneaux, de sections où alternent des sous-recueils comportant plusieurs parties : *Soleil irréductible* et *Source entière*, et des poèmes longs :

³⁴ Frénaud, 2006 a, p. 241. Voir aussi « Le prisonnier radieux », *Passage de la visitation* (Frénaud, 2006 a, p. 86). On trouve les mêmes termes dès *Les Rois mages*, dans « Nous ne perdrons plus » (Frénaud, 1987, p. 108) ; mais le motif y semble mis à distance.

³⁵ Frénaud, 2006 a, p. 242.

³⁶ Selon le mot de Roger Little (Little, 1989, p. 7) – sans qu'on sache si l'allusion à Patrice de La Tour du Pin est intentionnelle.

³⁷ *L'amitié d'Italie* (avec un portrait de l'auteur par Ottone Rosai, Milan, V. Scheiwiller, 1961) a été repris sous le titre de section *L'amour d'Italie*. Avant le rassemblement dans le volume, un grand nombre de poèmes brefs ont également été publiés isolément et illustrés : entre 1957 et 1961, on relève ainsi « La nuit des prestiges », « Dans l'arbre ténébreux », « Paris », « Pauvres petits enfants », « Cœur mal fléché », « Le château et la quête du poème », « Pays retrouvé », « Noël au chemin de fer », « Ancienne mémoire », « Tombeau de mon père », et « Pour l'office des morts », selon la bibliographie établie par Roger Little (Little, 1989, p. 257).

³⁸ Frénaud, 1987, p. 196 ; Frénaud, 1985, p. 252.

³⁹ *Bucoliques*, III, v. 59.

« Énorme figure de la déesse Raison » et « Les Paysans ». Les parties successives troublent ce rythme, avec trois groupes de textes, *Passage de la visitation*, *Chemins du vain espoir* et *Où est mon pays ?*, qui se suivent et précèdent un long poème, « Ménerbes », que suit un groupe de textes, *Petits airs du milieu de l'arbre*. Frénaud fait ensuite alterner *Petits airs du milieu de l'arbre*, *Parmi les saisons de l'amour* (groupe), « La lumière de l'amour » (long poème), et *Femme déserte* (groupe) (qui dans le livre sont présentés ensemble sur une page d'intertitres⁴⁰). Un long poème, « Tombeau de mon père », suit *Femme déserte*, et l'auteur l'institue en couple avec le groupe de poèmes qui le suit, *Pour l'office des morts*⁴¹. On a une semblable succession entre le long poème, « Noël interdit », et le groupe de poèmes, *L'amour d'Italie*. Enfin, les quatre dernières sections sont autant de textes isolés : « Dans les lointains parages », « Non pas un temple », « Le château et la quête du poème », et « Pauvres petits enfants », rassemblés sur une même page de titres internes⁴². En dernière instance s'affirmerait donc l'unicité du poème dans un statut équivalent à celui de la section comptant un grand nombre de textes : ce serait une thématization de la réflexion conduite précisément dans l'avant-dernier texte, si capital pour l'explicitation de l'expérience poétique⁴³.

On peut en effet soutenir que l'architecture du recueil est manifestement dirigée, par le biais de ces alternances, vers une dimension méta-poétique, et ce avant même l'ajout, en 1967, de la « Note sur l'expérience poétique ». Des ensembles de parties se laissent distinguer par des ruptures au sein d'un fil de continuité : on retrouve, pour reprendre les termes de Jacqueline Cerquiglini, l'éthique de la totalisation, et l'esthétique de la rupture. La rupture, c'est aussi et peut-être surtout, celle avec le passé : une éducation catholique avec laquelle le poète prend ses distances, d'autant plus que son recueil de célébrité convoque la figure des Rois mages. Juste avant le « Château », « Non pas un temple » refuse la sacralité, la seule transcendance possible étant celle que l'homme se bâtit : le château est alors instrument de laïcisation, ce qui lui confère l'apparente prééminence d'une forteresse affirmant sa puissance verticale sur l'horizontalité du recueil.

Or « Pauvres petits enfants » (daté du 27 mai 1951, donc antérieur au « Château » de 1957) achève ensuite la succession poétique du recueil sur une note dysphorique, pouvant contraster avec les réflexivités précédente et suivante, qui affirment la fusion du poète et du poème sous le signe du saisissement de « la Réalité⁴⁴ ». Mais il peut aussi poursuivre, en les exacerbant sous le régime de la révolte, les sentiments d'« impuissance » et de « déception » qu'éprouve le poète face à son œuvre : il est en effet finalement question de la cruauté d'enfants à l'égard d'un « chien enfant », le pluriel

⁴⁰ Frénaud, 2006 a, p. 167.

⁴¹ Frénaud, 2006 a, p. 193.

⁴² Frénaud, 2006 a, p. 227.

⁴³ Tous les recueils successifs de Frénaud se concluent sur (au moins) une section-poème.

⁴⁴ Frénaud, 2006 a, p. 234.

du titre se transformant en le singulier des premiers mots en apposition à ce « chien [qui] boitait ». L'injustice subie par le petit chien est alors élargie à une douleur universelle :

Ô injuste misère de l'enfant qui tremble et qui jamais ne pourra savoir protester et vivre-rire... et qui a peur et qui poursuit, les yeux blessés, enfant ou chien et homme, sans rémission, Ô malheur et malheur et larmes sans rémission de la souffrance éternellement innocente.⁴⁵

Point de lumière ici, ni de Totalité plénière, en apparence, mais l'indication éthique d'un rapport de compassion, sous la forme implicite d'une *requête* : nous sommes requis par un appel à la pitié, d'autant plus bouleversant qu'il est non dit mais manifesté par des répétitions obsidionnales. Dans cette optique de charité rappelant le pathétique du massacre des innocents, motif récurrent chez Frénaud⁴⁶, les enfants qui maltraitent peuvent être tout aussi bien englobés par le pluriel du titre que le chiot maltraité : celui qui fait souffrir souffre autant, sinon plus, que sa victime. Par ailleurs, le sentiment compassionnel qui anime le locuteur n'est pas sans faire songer aux connotations de la « bienveillance » affichée en titre du premier groupement de poèmes, au seuil du sous-recueil *Soleil irréductible* : de sorte que le recueil s'institue dans une inclusion totalisante d'ordre éthique, et que le château du livre prend tout son sens, pour donner asile aux victimes de la souffrance totale. D'une part, l'image du pouvoir cède la place à celle de la protection, mais d'autre part, il ne s'agit pas de conserver de manière étanche et éternelle (ce qui renverrait à un autre paradigme frénaldien, celui du tombeau et de l'épitaphe⁴⁷). Au systématisme d'une totalité close, parfaite, s'oppose et se substitue l'ouverture d'un accueil, allégorie d'une totalisation lucide et sans complaisance, où la morale, même sans dieu, ne se satisfait pas d'une autonomie humaine fièrement revendiquée⁴⁸.

*

Une telle conclusion d'*Il n'y a pas de paradis* nous indique que le château comme *forme close* n'est pas durablement habitable, et sa conquête même ne peut se réjouir pour toujours du parcours dans le monument, constamment soumis à sa fragmentation. Aussi *La Sainte Face*, grand recueil suivant (1968), s'ouvre avec « Hors l'abîme » sur des « châteaux rongés », et prétend partir du plus bas pour suivre les dédales d'un « labyrinthe personnel⁴⁹ » (ce que confirmeront les totalisations temporelles de *Depuis toujours déjà* et de *La Sorcière de Rome*, 1970 et 1973).

⁴⁵ Frénaud, 2006 a, p. 235.

⁴⁶ « Derrière le village », Frénaud, 2006 a, p. 136. On retrouve le motif dans *Hæres*, avec les *Ex-voto en Italie* (« Fantômes à Sienne », in Frénaud, 2006 b, p. 85).

⁴⁷ Tel est le titre de son premier poème (Frénaud, 1987, p. 15).

⁴⁸ C'était aussi le sens du poème en prose « L'auberge dans le sanctuaire », à la fin du *Passage de la visitation* (Frénaud, 2006 a, p. 103).

⁴⁹ Frénaud, 1985, p. 252.

Si par ailleurs la maison fait couple avec le château, comme deux modes du lieu à habiter, Frénaud, en 1979, citant Kafka et le Graal, puis Rimbaud, en définit clairement le paradigme structural :

Le château, c'est, en cours de route, le poème comme finalité rêvée, c'est l'inaccessible. La maison, c'est à défaut de mieux, puisque nous sommes là et qu'il nous faut bien vivre... *Ô saisons, ô châteaux*. Et aussi bien, le rapport est pour moi du même ordre : *Ô maisons, ô châteaux*.⁵⁰

On comprend alors que ce rêve fait l'objet d'une demande : d'une requête, fondée sur la dimension morale de bienveillance, donnant l'hospitalité à la pitié pour les offensés et maltraités. La poésie de Frénaud a beau s'inscrire perpétuellement dans l'instabilité du rapport à l'être, entre composition et décomposition, édification du château et ruines de l'édifice, espoir de cohérence et relance de la quête : dialectique sans autre résolution que la chute finale avec la mort définitive de l'auteur. Or, bien sûr, cet arrêt ne signe pas la fin de l'œuvre, en tension vers la communication lectorale, et promouvant l'esprit de cette requête en direction, désormais, du récepteur, voire du commentateur. C'est ainsi que, dans la « Plainte du Roi mage », le premier en date des grands poèmes mythiques, la « déperdition » du Roi mage peut être d'autant plus « fécondante⁵¹ » que le premier recueil est aussi le dernier à être délibérément réédité.

Et justement, à propos de cette longue pièce, l'auteur déclare en 1986, dans le dernier texte publié de son vivant, qu'il « tranche vivement sur les autres poèmes : apparu tout d'un coup, plus vaste et plus complexe, il sort du recueil et le domine comme un puissant château une contrée⁵² ». À la toute fin de l'œuvre, le château est encore et toujours là, maintenu après son rejet. En concurrence et en complémentarité avec d'autres allégories, comme la quête et le navire, et d'autres sentiments, comme l'autodérision pessimiste, ou la joie du sourire, la fierté puissante du château, malgré la critique de sa clôture, n'a jamais cessé d'accompagner Frénaud, signe durable du désir, sans doute légitime, de la fonction littéraire, voire, à questionner mais aussi à maintenir, du courage et de l'héroïsme poétiques. Manifestés dans l'œuvre, ceux-ci induisent d'abord une réorientation de la préoccupation esthétique de la forme, comme socle de l'éthique : l'identification du château au poème s'est heurtée à la problématique pathétique des « Pauvres petits enfants », confirmant un statut inaccessible formulé dès « Le château et la quête du poème » ; la permanence de l'ambition du château dans la « Note » de 1957 et la caractérisation du texte « Plainte du Roi mage » sous ce régime ne peuvent alors s'expliquer que par une mutation de la fonction symbolisante de l'édifice. Métaphore désormais du recueil, dont le donjon est partout et les remparts nulle part – et réciproquement – le château se définit comme facteur de ligature, de communication éventuellement par alternance, mais non systématique, de liaison mais non coercitive, de limite

⁵⁰ Frénaud, 1979, p. 164.

⁵¹ Frénaud, 1987, p. 154.

⁵² Frénaud, 1987, p. 197.

mais sans claustration étanche ou définitive, porosité susceptible d'ajouts, de suppression, de translations (ce en quoi le recueil poétique moderne se rapproche peut-être plus du roman médiéval que son homologue contemporain). Sans illusion, il faut persister malgré tout dans l'honneur d'être homme, ce qui nous renverrait à l'autoportrait du poète en chevalier errant vers le Graal qu'il se crée – mais c'est là une autre histoire.

Arnaud Despax

Annexes

Table des sections d'Il n'y a pas de paradis

[GP] = Groupe de poèmes (ou recueil de groupes de poèmes) [P] = poème seul

- 1 Soleil irréductible (1943-1959) [GP]
- 2 « Énorme figure de la déesse Raison » (1943-1944) [P]
- 3 Source entière (1947-1949) [GP]
- 4 « Les Paysans », 1949 [P]
- 5 Passage de la visitation [1946-50] [GP]
- 6 Chemins du vain espoir (1951) [GP]
- 7 Où est mon pays ? (1954-1959) [GP]
- 8 « Ménerbes » (1953) [P]
- 9 Petits airs du milieu de l'arbre (1942-1948) [GP]
- 10 Parmi les saisons de l'amour [GP]
- 11 « La lumière de l'amour », 15 février-15 avril 1959 [P]
- 12 Femme déserte [GP]
- 13 « Tombeau de mon père » (1939 1952) [P]
- 14 Pour l'office des morts (1959) [GP]
- 15 « Noël interdit » (1958-1959) [P]
- 16 L'amour d'Italie (1956-1959) [GP]
- 17 « Dans les lointains parages », à R. L. des Forêts, 1959 [P]
- 18 « Non pas un temple », à Pierre Dedet, 1960 [P]
- 19 « Le château et la quête du poème » (1957), en prose [P]
- 20 « Pauvres petits enfants » (27 mai 1951) [P]
- 21 « Note sur l'expérience poétique » (1954-55) [P ?]

Représentation schématique (créneaux et donjon)

— Π — Π — — — Π — — Π — Π — Π — Π — Π Π Π Π Π

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

— = groupe de poèmes (ou recueil de groupes de poèmes)

Π = poème seul long (plus de deux pages)

Π = poème seul court

Bibliographie

Cerquiglini Jacqueline : « Éthique de la totalisation et esthétique de la rupture dans le *Voir-Dit* de Guillaume de Machaut », in *Guillaume de Machaut, poète et compositeur*, Paris, Klincksieck, 1982, pp. 253-262 ;

Idem : « Quand la voix s'est tue : la mise en recueil de la poésie lyrique aux XIV^e et XV^e siècles », in *La Présentation du livre, Littérales n° 2*, Nanterre, 1987, pp. 313-327.

Debreuille Jean-Yves : « Liturgie pour un Avent déçu : le temps dans l'œuvre d'André Frénaud », in *id.* (dir.), *Lire Frénaud*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1985, 232 p. ; pp. 39-62.

Frénaud André⁵³ : *Il n'y a pas de paradis : poèmes (1943-1960)*, [1962], préface de Bernard Pingaud [1967], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2006, 258 p. (ici Frénaud, 2006 a) ;

Id., *La Sainte Face : poèmes*, éd. revue et complétée, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1985 [1968], 281 p. ;

Id., *Notre inhabileté fatale : entretiens avec Bernard Pingaud*, Paris, Gallimard, 1979, 267 p.

Id., *Nul ne s'égare* [1986] ; précédé de *Hæres* [1982], préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2006, 304 p. (ici Frénaud, 2006 b) ;

Id., *Les Rois mages* [1943] ; suivi de *L'Étape dans la clairière* [1960] et de *Pour une plus haute flamme par le défi* [1960], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1987, 207 p.

Little Roger : *André Frénaud : entre l'interrogation et le vide*, Marseille, Sud, 1989, 264 p.

Masson Pierre : « Il n'y a pas de paradis, mais... », in Debreuille Jean-Yves (dir.) : *Lire Frénaud, opere citato*, pp. 142-164.

⁵³ Les millésimes mentionnés en notes infrapaginales dans l'article correspondent à l'édition effectivement utilisée.