



HAL
open science

Formes fixes et mouvantes des poèmes de Gérard Titus-Carmel : à l'ombre du sonnet

Sandrine Bédouret-Larraburu

► **To cite this version:**

Sandrine Bédouret-Larraburu. Formes fixes et mouvantes des poèmes de Gérard Titus-Carmel : à l'ombre du sonnet. Chol Isabelle. Titus-Carmel, 2019, Titus-Carmel, 9782845874176. hal-02428236

HAL Id: hal-02428236

<https://univ-pau.hal.science/hal-02428236v1>

Submitted on 5 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Formes fixes et formes mouvantes chez Titus-Carmel :

à l'ombre du sonnet

([...] Seule la lumière qui persiste t'arrête à ses bords ; elle manœuvre ton rêve de présence de ce côté-ci des apparences, elle te force à la forme pour prétendre encore traverser les mots et les mordre dans ta langue.)ⁱ

Lumière, présence, forme sont les trois mots-clés qui nous paraissent essentiels dans cette citation : présence dans l'expérience que ce soit face à la pierre (*Albâtre*), la végétation (*Manière de sombre*), la mer (& *Lointains*)... Cette présence n'est pas narrative, elle ne cherche pas à s'inscrire dans des événements : elle cherche prise sur l'instant et sur la lumière, à laquelle le peintre et le poète intrinsèquement sont sensibles ; elle constitue un indice de l'instant, une trace qu'il faut mettre en mots. Pour construire cette présence, il faut lui trouver une forme, une forme linguistique, parfois une forme contrainte, étrangement, dans une écriture qui se veut à la fois libre et exploratrice. L'expérience poétique se construit alors dans une dialectique féconde : lumière / ombre, présence / absence, mouvement / fixité, forme fixe / forme libérée. Comment cette dialectique conduit-elle aux formes poétiques ? Nous partirons de deux expériences qui nous apparaissent représentatives : celle de la table sacrificielle d'*Albâtre* et celle du puits de *Travaux de fouille et d'oubli*ⁱⁱ, pour réfléchir ensuite à la dialectique construite autour de couples récurrents silence / parole, mouvement / fixe, vie / mort, et voir enfin comment elle se résout formellement.

Deux expériences concrètes : la pierre blanche, le puits sombre

Le choix d'un mot-titre comme celui d'« albâtre » paraît évocateur de la poétique de Titus-Carmel ; la rondeur du signifiant est portée par ces deux <a> [albatr], les deux voyelles les plus ouvertes du triangle vocalique français, la seconde prolongeant la première, chacune suivie de deux consonnes d'appui. « Albâtre » sonne comme une invitation. Au niveau sémantique, l'albâtre est une « espèce de marbre tendre et fort blanc », indique Littré, et par extension « une blancheur éclatante ». Le poème *Albâtre* rend compte de l'expérience à la fois mystique — ou plutôt d'une absence de mysticisme —, et concrète de la confrontation avec la grande table d'embaumement de Memphis en Egypte, table taillée « dans un bloc d'albâtre de près de cinquante tonnes, sur qui on momifiait les taureaux sacrés Apis »ⁱⁱⁱ. Le sujet poétique apparaît alors mis à l'épreuve de cette blancheur captivante :

*« aussi sa lumière captive monte vers le jour aveugle et beuglant qu'elle heurte –
tranchée, et parfaite, pour dire minimale dans sa nécessité, on soupçonne sa matière d'être
poreuse, puisque la lumière qui l'irradie semble suinter depuis une source inscrutable en
son ventre –
contenue en son centre, elle nous parvient et nous éclaire encore, nous qui [...] » (A, p. 10)*

La pierre d'albâtre est ainsi décrite d'un bloc phrastique en italique et met au centre le thème du poème : la lumière intérieure à la pierre, opposée à la lumière du jour. On se demande alors si le pinceau du peintre ne serait pas l'objet le plus adéquat pour dépeindre

la lumière prisonnière irradiant

la nuit du corps médusé fendu

partagé par l'ailleurs (A, p.11)

La lumière passe ici entre les vers : ce n'est pas seulement la question de l'albâtre blanc mais le jeu présentiel de la pierre source lumineuse, du corps qui regarde, de l'ailleurs qui se crée. L'échange est permanent

Seule mon ombre s'en repaît je reste clair

Os et clair, (A, p. 17)

Sans chair, minéral.

La première partie semble constituer une quête vers la lumière, qui atteint son paroxysme au cœur du recueil : les passages en italique marquent la fin de l'expérience. La part d'ombre regagne ensuite du terrain :

lumière faible restée là comme bloquée

aux portes de son état lunaire

on est prisonnier dedans jusqu'au silence (A, p. 45)

L'ailleurs se déploie à partir d'un tu :

*(Ô roche pâle comme ton cou
Lorsque penchée sur le monde tu te perds
Dans les lignes de ta main, creusant
Sable & déserts, égrisant ta paume...)* (A, p. 15)

Ce « tu » pouvant être la pierre érotisée, « tes lèvres de pierre » (A, p. 19), aussi déclinée en troisième personne : « je m'attarde sur son épaule puis blêmissant à son cou / je polis la gueule du monstre jusqu'à trop le voir / et m'égare dans sa lumière » (A, p. 23). Le monstre évoqué réapparaît plus loin dans le recueil, « fauve, dangereux », dégagé de la pierre, « hiératique en sa clarté, avec tous ses attributs sur sa tête presque translucide de crocodile » (A, p. 41). Dans la mythologie égyptienne, Sobek « Crocodile », est le fils de la déesse aquatique Neith et des dieux jumeaux Senwy. Selon l'*Interpretatio graeca*, Sobek est assimilé à Chronos^{iv}, le dieu du temps. Le crocodile Sobek fait ainsi le lien avec la thématique du temps. De plus, *Sobek* a été utilisé comme prénom féminin ou masculin, puisqu'une reine et une princesse ont porté ce prénom ; ce qui justifie ici l'érotisation : pierre – Sobek– femme :

(Autre est ton corps d'albâtre, ô reine, belle abolie
roulée dans le matin comme vague pure et forte

déferlant de ta nuque à tes épaules...) (A, p. 20)

Mais le « tu » peut apparaître comme dédoublement du je :

Dire cela sans frémir –
sans que tu puisses aussitôt contempler
dans cette blancheur fermée et sans pardon
ton image lourde de glaise (A, p. 26)

Le tutoiement apparaît ici dans la typographie de vers aérés, comme retour sur soi dans l'expérience face à la pierre. Dans cette ouverture sur l'ailleurs de l'albâtre, le « on » apparaît tout aussi énigmatique : « on s'absente dans le silence de cette effigie / on se vitrifie de tout » (A, p. 33).

L'expérience miroir est celle du puits^v présentée dans *Travaux de fouille et d'oubli* ; celle-ci est expérience de l'ombre, du noir, expérience que l'on peut mettre en parallèle avec celle de La Chambre d'or^{vi}. Isabelle Chol montre que l'expérience des tombeaux et de la chambre funéraire répond à celle du puits : « Ces archétypes s'inscrivent naturellement dans un texte qui est une quête, une tentative de remonter aux origines, par-delà le constat de la disparition^{vii} ».

Le poème « Le puits » présente 8 sections remarquables par leur structure serrée, les signes remplissant de noir un carré. Le 8 se lit comme le symbole de l'infini renversé. L'ombre y est également personnifiée : « parfois je rêvais que j'asseyais l'ombre sur le rebord dangereux du puits je lui adressais la parole mais jamais elle ne répondait et les mots se perdaient à la hauteur de son ventre » (*TFO*, p. 45), si bien que l'« amie dangereuse et tendre amie » (*TFO*, p. 43) s'avère être cette ombre mouvante. Elle est définie plus loin comme « figure récurrente d'un double en solitude » (*TFO*, p. 46) et justifie l'aspiration à la lumière : « parfois même je voulais me blanchir gagner en lumière et opposer cette lumière à la nuit profonde où l'ombre cherchait à m'entraîner » (*TFO*, p. 47).

L'ombre et la lumière, en tant que motifs significatifs de deux expériences, polarisent un ensemble de termes dialectiques qui parcourent l'œuvre poétique et qui assurent une tension recherchant sa forme.

Une poésie dialectique construite autour de quelques binarités clés

À la lumière, on penserait associer le blanc, l'immobilité, l'instant, la vie, mais aussi le silence. À l'ombre, on penserait associer le noir, le mouvement, le passé jusqu'à la mort, et le signe qui noircit la page. En réalité, si les thèmes s'opposent deux à deux, il est difficile de les disposer dans un paradigme figé.

L'ombre et la lumière

Par elle on reçoit cette lumière secrète de la matière

On attend de la remontée une ombre plus ancienne – (A, p.28)

La dialectique de l'ombre et de la lumière s'inscrit dans une dialectique du temps : l'ombre est celle du temps passé par rapport à la lumière de l'instant, bien qu'à l'opposé, la lumière puisse illuminer le souvenir (A, p. 38).

Dans *le Huitième Pli*, GTC écrit :

Poésie. Rythme et répétition sur le modèle du corps qui respire et qui scande ; qui, par manière, hache le temps suivant la mesure d'un passé à étirer plus loin que soi-même –on dira : dans le rêve de son impensable perpétuation – Dans son infini^{viii}.

« ce passé à étirer plus loin que soi-même » évoque l'ombre de soi-même, comme si l'ombre était la matérialisation de ce passé, passé qui s'inscrit dans la tension entre parole et silence. Celle-ci s'imprime dans le noir du signe sur la page blanche^{ix}. La typographie en bloc italique de la première page d'*Albâtre* agit comme un élément descriptif de la pierre. Le silence devient l'albâtre de la langue, que le poète cherche à faire sourdre des vers aérés. De la blancheur de la langue, on passe à l'écriture blanche (A, p. 13), qu'il faut comprendre comme écriture de l'effroi^x ; mais aussi à un mystère intérieur inscrit dans la lumière plus que dans l'ombre du puits^{xi}.

Le mouvement et le fixe

À propos de la série de 19 dessins composant *L'Usage du Nécessaire*, Gilbert Lascault^{xii} commente l'enjeu de ces boîtes ouvertes :

Lorsque Titus-Carmel s'intéressait aux sphères, aux parallélépipèdes, aux lignes, barres et poutres, il avait besoin de les accidenter, de les brûler, de les tordre, de les morceler. De briser leur plénitude qui se donnait traditionnellement comme perfection ; d'abolir leur manière insupportable de se fermer sur eux-mêmes. Face aux nécessaires, le dessinateur n'a pas cherché la brisure, l'éclatement. Il lui suffit de montrer ouvert le coffret qui, fermé, formerait un cube, ou, plus souvent, un parallélépipède rectangle. Ici la béance est réglée ; l'abolition de la forme géométrique est à la fois prévue et provisoire (non irréversible). [...] Nous sortons sans violence, sans transgression, de l'absolu, de l'immobilité.

G. Titus-Carmel applique le même mécanisme de brisure au mouvement ; le poète restitue de la fluidité à l'intérieur de ce qui semblerait parfaitement fixe, la pierre d'albâtre :

(Pierre toujours ruisselante de sa mystérieuse clarté opaline[...] elle apparaît aujourd'hui, offerte au plein soleil, comme un cube immense et clair, on dirait un volume d'eau soudain figée, dissocié du cours du fleuve [...]) (A, p. 9)

Le fixe est rigidifié dans la pierre (l'ambre (A, p. 13), l'onyx, le gypse (A, p. 14) pourtant mobile dans son chatoyement de couleurs) si bien que sont figées « présence & mémoire perdues » (A, p. 13). Le mouvement s'inscrit aussi dans celui du temps qu'il faut remonter alors que l'instant se situe dans l'immobile, le suspendu :

Ainsi me voilà parvenu à la source de ton corps lumineux, où j'ai cru me reconnaître inversé et tout entier vêtu de chair obscure, Mais courbant si patiemment le silence à ton épaule, j'ai sauvé pour moi les mots afin de témoigner de ma présence au bord de ton eau, attendant que le langage vienne davantage arrondir les miennes. (A, p. 68)

En outre, l'expérience du puits permet d'opposer la lumière et l'ombre dans leur mouvement, la lumière est fixe alors que l'ombre bouge :

J'ai enjambé ombre et courant
me voici parvenu

mais là d'où j'écris

rien décidément
ne ressemble plus à un corps. (TFO, p. 64)

Le corps assure aussi le lien entre l'ombre et la lumière, la vie et la mort.

La vie et la mort

La fascination pour la mort apparaît nettement dans le travail pictural. La série des *Pocket Size Tlingit Coffin*^{xiii} que Gérard Titus-Carmel définit comme « la lassitude considérée comme instrument de chirurgie^{xiv} » est révélatrice. Elle apparaît de manière récurrente dans les textes^{xv}. La table d'albâtre matérialise le sacrifice ; elle est lumière, immobilité, porte du mouvement, passage entre la vie et la mort :

Rappelle-toi, nous étions là présents, nous partageons nos corps dans la surprise de cette terrible fraîcheur qui nous glaçait soudain la nuque en voyant tant de mort suinter de la pierre : cela nous ceignait le front d'on ne sait quelle frayeur, nous ne disions rien, on tendait nos mains vers la nuit qui, elle aussi, se tenait debout derrière ce poids écrasant de présence, on voulait mourir semblablement éclairés à l'intérieur d'une si pure lumière, c'était rêver.) (A, p. 40)

La lumière matérialise la porte vers l'imaginaire. Mais le blanc permet aussi l'accès à un vide étrange :

Puissance & stupeur inscrites ici

tout devient blanc on dirait qu'une mort

s'échappe en lumière comme eau glacée et pure

creusant en nous un vide irréconciliable (A, p. 54),

où le poète déconstruit les associations attendues : blanc / mort / mouvement. Le travail récurrent sur ces termes dialectiques fonde une poétique particulière qu'il nous semble cohérent de mettre en parallèle avec les couleurs des *Feuillées*, qui selon Yves Bonnefoy « rompent [...] avec la lecture du monde comme la fait la pensée analytique, en tant que couleurs aussi elles parlent d'un au-delà du projet des langues ; et ce déni de tout souci mimétique, c'est ce qui permet aux bleus, oranges ou rouges de cesser d'exister à nos yeux

comme un jeu de différences, vouées chacune à relever un aspect des choses visibles aux fins de les réduire à ce qu'elles sont supposées être. Leur arbitraire d'à présent est au niveau, dans nos yeux qui s'ouvrent, de la présence aperçue, puisque cette gratuité elle aussi est la transgression du savoir conceptuel de la chose par son dehors^{xvi} ». Les termes dialectiques entrent dans des configurations surprenantes de manière à désamorcer leur polarité attendue : la Blancheur, lumière de l'Un, peut se retrouver finalement dans une présence de la mort. Peut-être ce travail dialectique au sein des poèmes est à mettre en relation avec les deux ordres « que l'on peut qualifier par des termes toujours inexacts et fuyants ; modèle et copie, objet et simulacre, réalité et représentation^{xvii} » qui hantent le peintre. La dialectique du fixe et du mouvement nous invite à réfléchir à l'enjeu de formes fixes par rapport à des formes plus libres.

La résolution par la forme

Isabelle Chol établit que :

Par-delà leur diversité générique, les textes de Gérard Titus-Carmel présentent des récurrences liées au schème de la dégradation et de l'usure, associées à une réflexion sur la mémoire et l'oubli, et au motif de l'ombre, ombre de la nuit qui peut devenir blanche, ombre portée qui se fait reflet. Des œuvres plastiques aux productions littéraires, la jonction se fait par le choix d'un support, le livre, suite de feuilles qui permet la série. [...]. Par-delà cette proximité matérielle entre la feuille de la série et la page du livre, le trait du dessin et le tracé de l'écriture, ce qui participe à la cohérence de l'ensemble de la production de l'artiste, c'est la récurrence de ce jeu entre le modèle, sa disparition et sa trace^{xviii}.

On peut compter parmi les modèles, des modèles formels, poétiques, que Gérard Titus-Carmel aime à manipuler comme les parallélépipèdes des *20 Variations sur l'Idée de Détérioration* (1971)^{xix}. Celles-ci s'inscrivent d'abord dans la sérialité parce que « compter, dénombrer est l'un des actes simples auxquels le travail de Gérard Titus-Carmel redonne une intensité nouvelle^{xx} ».

Dans *Manière de sombre*, le parcours entre les fougères^{xxi}, puis les ronces, se fait sur une même forme poétique : 12 vers de 12 syllabes non rimés, espacés, étirent ce qui devrait être un carré de 12x12. L'alexandrin se coule dans un rythme, plutôt lent, du fait des mots longs, de la syntaxe complexe et des enjambements systématiques. Ces vers disent le besoin de figer l'instant dans la langue : « sauvagerie » de l'instant qui disparaît au profit du passé, au mieux du souvenir. Mesurer la langue permet d'éviter son figement : le jeu des 12 syllabes crée un martèlement qui arrache la langue à sa familiarité. Il y a des mots beaux auxquels le vers peut redonner du luisant :

Cette légère crainte qu'à mes lèvres closes
Ne s'échouent les beaux mots d'albâtre et de fougère
Dont nous essorions la langue le matin (*MS*, p. 37)

Gérard Titus-Carmel s’empare également de la forme canonique : le sonnet. Marik Froidefond commente l’utilisation du « presque sonnet » par Yves Bonnefoy dans le *Tombeau d’Alberti*, expression de la problématique de

l’hésitation entre le rêve de pierre, ce désir d’une perfection faite de / nombres capable de résister au passage du temps, et le constat de son leurre. Ce constat semble se dire dans la forme de ce « presque sonnet » composé d’un quatrain et de trois tercets – forme imparfaite, mais qui en cette imperfection même accède à la finitude, de même que chez Alberti « la façade est inachevée, comme toute vie ». Et précisément, choisir Titus-Carmel comme compagnon pour *illustrer* Alberti prend tout son sens lorsqu’on sait l’attrait de l’artiste pour le nombre, l’ordre et la rigueur de construction. Aussi bien dans les tableaux de Titus-Carmel que dans sa poésie, cette tentation du nombre épouse la conscience de ses mirages et la nécessité d’accepter, d’ouvrer, avec la finitude^{xxii}.

Le presque sonnet est ici défini par l’absence de quelque chose, l’érosion d’un vers qui laisse sourdre la forme canonique d’un ensemble de 13 vers. Il nous semble que nous pouvons toujours parler de « presque sonnets » dans l’ensemble de l’œuvre, sous des réalisations différentes, qui convoqueraient l’imaginaire du sonnet imprimé sous forme de quatrains et de tercets. Dans *Albâtre*, par exemple, le poème I.3 (p. 13) comprend 15 vers et rappelle les mises en forme de Jacques Réda, même s’il n’apparaît pas dans une série formelle. Les textes I.13 (A, p. 23) et I.20 (A, p.30) jouent de l’alternance de quatrains et de tercets sans que les quatre strophes soient pleinement réalisées. Ce sont des « presque sonnets » parce qu’ils jouent avec les représentations que l’on en a tout en laissant une ouverture : la forme ne se clôt pas sur elle-même, elle n’est pas reproduite en sérialité et s’approche du sonnet qui serait une marque de finitude.

Pourtant, dans *Ici rien n’est présent*^{xxiii}, Titus-Carmel adopte une forme pour chaque partie : « L’entaille », « Le temps renonce » sont constitués de blocs de quatorze vers très longs, là où « c’est dans sa répétition que la forme devient lisible » (*HP*, p. 70). Ces sonnets vont à l’encontre d’une représentation du sonnet, espace plus aéré, plus concis comme dans les exemples précédents. Le bloc de quatorze vers envahit l’espace de la page. Le deuxième sonnet de « Le temps renonce »^{xxiv} paraît exemplaire de cet étirement de l’instant.

Aucun signe de ponctuation ne vient briser le flux des vers. La syntaxe est complexe et joue d’enchâssements de subordonnées. La syntaxe comme la typographie rendent compte d’un trop plein de mots qui masque l’absence de l’ami.

Le sonnet est organisé autour de trois propositions principales : « Nous nous tenions penchés là comme au-dessus d’un lac souterrain / Immobiles attentifs » (v. 7-8), « l’amitié nous retenait de sombrer » (v. 8), « ô ami cher, / Ami aujourd’hui si lointain abîmé de silence par l’aveu même d’avoir été / Si près de nous mais maintenant dans une autre fiction comme fragment / détaché de ce », suivi d’une relative (v. 10-13). La volta se marque à l’issue des huit premiers vers qui constituent une unité syntaxique, relancée ensuite par « quand bien même » et la dernière principale, constituée d’une proposition nominale (« ô ami cher »), porte le sizain.

Les relatives viennent s'enchâsser : « Qui déborde mon corps jusqu'à l'horizon » (v. 1), « Que nos voix délayaient dans le jour / En ces moments » (v.2-3), « Où le temps renonçait dans la seule chaleur d'être / Semblablement au pan de mémoire » (v. 3-4), « qu'abolit le trop long récit de mourir » (v. 4), « qui lentement nous rongeaît âme et métal » (v. 6), « qui demeure lumineuse croisée de chemins ce battement / De cils à l'angle du vide ce démantèlement » (v. 13), « que fut pour toi vivre ami » (v. 14). Elles étirent la phrase jusqu'à l'arrivée des propositions principales et débordent des vers déjà très longs de 15 à 20 syllabes. Deux conjonctives, une dans le huitain, l'autre dans le sizain créent un effet de symétrie : « quand / Je pense aux heures de pure clarté » (v. 1-2), « Quand bien même l'évocation du rivage ne nous épargnait pas le danger / De lire dans cette moire l'annonce de quelque mort inconnue » (v. 9-10).

Subsistent des constructions absolues : « Gestes arrêtés figés sur la surface du miroir dans les reflets pailletés / De la forte eau turquoise » (v. 5). Se pose la question de la construction d' « Écho couleur bleue » (v. 1) qui peut être lue comme une proposition indépendante ou comme une construction absolue. Cette seconde lecture nous paraît plus pertinente. Il nous semble que l'instant est capté : l'écho, les gestes, sont perçus avant que l'instant soit fixé dans la proposition principale. Ces constructions absolues répondent syntaxiquement aux appositions du tercet : lumineuse croisée, battement de cils, démantèlement.

Le sonnet devient la forme fixe qui immobilise, qui paralyse ; ce n'est plus l'idéal de concision prôné par les poètes du XIX^e siècle. Il renoue davantage avec un idéal baroque qui tient en lui-même la dialectique du mouvement et du fixe : « déborde, rongeaît, battement, démantèlement » construisent l'isotopie du mouvement. Le mouvement de l'écho et celui de l'eau turquoise s'opposent à la fixité du corps : « immobiles attentifs », « gestes arrêtés et figés ». La syntaxe complexe organise la lenteur du rythme semblable à l'écoulement du lac. Mais c'est peut-être le verbe *sombrier* qui synthétise, au niveau sémantique, le jeu dialectique puisqu'il évoque à la fois un mouvement, puis par son radical, une couleur « sombre », qui s'oppose à « lumineuse et clarté », et à la tentation de la mort, penchés sur le lac alors qu'il faut « vivre ami ». La forme sonnet^{xxv} gagne ainsi l'ensemble des binarités évoquées plus haut : sombre/lumière, vie/mort, noir/blanc puisque la ligne du vers grignote la feuille au-delà des marges attendues.

D'autres formes sont retravaillées à des fins inverses : syntaxe courte, densification du vers, utilisation du blanc, dans le haïku^{xxvi} ou dans le respons^{xxvii}. Cette ancienne forme médiévale^{xxviii} est une forme intéressante, parce qu'elle casse les phrases longues, et permet à Gérard Titus-Carmel de densifier la syntaxe par l'utilisation de sorte de demi-vers.

La forme fixe est revisitée, elle devient mouvante pour subsumer la tension entre ombre et lumière, parole et silence, représentation et réalité.

Les poèmes de GTC s'inscrivent donc dans une dialectique de lumière et d'obscurité, de vie et de mort, d'instant et de durée, d'ici et d'ailleurs, dont il faut pouvoir conserver des traces de passage, de délitation. Le poète travaille alors les formes, les rabote, en montre les limites tout en conservant

Une forme reconnaissable par tous, autant qu'il est possible, ce qui n'est pas gagné – mais sans doute est-ce cela le grand art : précipiter notre perception de l'ici, réduite à la part infrangible de nous-mêmes tant qu'elle touche l'ailleurs qui nous enserme et au milieu de quoi nous aspirons à disparaître comme « esprit de contradiction » - autrement dit atteindre, sinon seulement nommer, ce point d'évidence qui est la beauté, et qu'Yves Bonnefoy situe, si je l'ai bien lu, en ce lieu de fusion qui n'oublie pas « l'ici dans l'ailleurs »^{xxix}

C'est-à-dire dans la résolution de la dialectique du mouvement et de l'immobile, de la forme fixe et mouvante. Il n'est alors pas étonnant que le sonnet, forme canonique, forme de beauté, dans certaines esthétiques, ait lui aussi été retravaillé, amputé ou amplifié pour en exhiber les ressorts et les résonances.

Sandrine Bédouret-Larraburu, ALTER – EA 7504, Université de Pau et des Pays de l'Adour

ⁱ *Albâtre*, Fata Morgana, 2013, p. 37. Abrégé en *A*, ensuite.

ⁱⁱ Gérard Titus-Carmel, *Travaux de fouille et d'oubli*, Champ vallon, 2000. Abrégé en *TFO* ensuite.

ⁱⁱⁱ *A*, p.9. Le passage est cité entre guillemets dans le texte.

^{iv} L'origine et les raisons de cette assimilation sont encore en débat chez les Historiens des religions.

^v « Le puits », *TFO*, p. 41-50.

^{vi} « La chambre d'or », *TFO*, p. 91-100.

^{vii} Isabelle Chol, « La mise en scène du processus de création dans l'œuvre de Gérard Titus-Carmel », *L'Hospitalité des savoirs, Mélanges offerts à Alain Montandon*, Presses universitaires Blaise Pascal, 2011, p. 743.

^{viii} Gérard Titus-Carmel, *Le Huitième Pli ou le travail de beauté*, Galilée, 2013, p. 109. Abrégé en *HP* ensuite.

^{ix} (*On pense à un bloc de silence figé sur place, / Une solitude suspendue dans la blancheur de la langue...*) (*A*, p. 11).

^x Ici « écriture blanche » n'est pas à lire au sens de Roland Barthes ou de Dominique Rabaté et de Dominique Viart pour caractériser certaines écritures contemporaines dites « minimalistes ».

^{xi} *Tu es donc devenu inaccessible à toi, puisque tu t'es rendu blanc inscrutable. Ainsi tu échappes toujours à la compréhension de la forme comme à celle du regard, car tu restes assigné à demeure de ce côté-là de la matière du monde qui te tient écarté de son enseignement.* (*A*, p.41).

^{xii} Gilbert Lascault, *Titus-Carmel*, Éditions Virgile, 2009, p. 88-89.

^{xiii} Pendant un an, Gérard Titus-Carmel a peint avec la même ascèse un petit cercueil.

^{xiv} Gilbert Lascault, *op. cit.*, p. 51.

^{xv} « car gisant à l'arrondi du corps roide déjà froid / morbidesse et glacis à l'extrémité / de la beauté sensible » (*A*, p. 25), par exemple.

^{xvi} Yves Bonnefoy et Gérard Titus-Carmel, *Chemins ouvrant*, L'Atelier contemporain, 2014, p. 87-88.

^{xvii} Gilbert Lascault, *op. cit.*, p. 89.

^{xviii} Isabelle Chol, « La mise en scène du processus de création dans l'œuvre de Gérard Titus-Carmel », *L'Hospitalité des savoirs, Mélanges offerts à Alain Montandon, op. cit.*, p. 741.

^{xix} « Casseur subtil, Gérard Titus-Carmel invente et classe alors de multiples façons de détériorer la géométrie, de forcer un parallélépipède comme un truand force un coffre-fort, d'ouvrir une forme fermée sur elle-même : de la transformer en une boîte inquiétante qui s'ouvrirait en son angle ». Gilbert Lascault, *Titus-Carmel, op. cit.*, p. 55.

^{xx} « [...] Par de tels chiffrages, Gérard Titus-Carmel donne un sens plus lourd à l'un des actes les plus essentiels et les moins conscients de la pensée. Chez le spectateur, il crée une provocation à repenser le nombre, à associer le dénombrement à des souvenirs personnels [...] et à des réminiscences culturelles (la Bible et son livre des Nombres ; le dénombrement des bateaux dans l'Odyssée ; [...] Ces associations viennent creuser, compliquer l'œuvre ». *Ibid.*, p. 77-78.

^{xxi} Gérard Titus-Carmel, « Fougères », *Manière de sombre*, Obsidiane, 2004, p. 7-41, abrégé en *MS* ensuite. Le poème « Ronces » (p. 87-121) fonctionne sur le même modèle.

^{xxii} Yves Bonnefoy et Gérard Titus-Carmel, *Chemins ouvrant*, L'Atelier contemporain, 2014, p. 22-23.

^{xxiii} Gérard Titus-Carmel, *Ici rien n'est présent*, Champ vallon, 2003. Abrégé en *IP*.

^{xxiv} *IP*, p. 76.

^{xxv} Cf aussi Sandrine Bédouret-Larraburu, « Spatialisation des formes fixes : le sonnet contemporain », *LiVres de pOésie jeux d'espace*, (sous la dir. d'I. Chol, B. Mathios et S. Linarès), Honoré Champion, 2016, p. 531-532.

^{xxvi} Cf par exemple *TFO*, p. 22. Le haïku est également retravaillé, « dans la transcendance de l'Un », selon Yves Bonnefoy. « Mais cette transcendance de l'un sur toute parole ne nous prive pas, comprenons-le maintenant, de tout rapport avec lui ; et si simplement nous tentions dans l'emploi des mots d'amuir un peu leurs propositions sur le monde, à la façon des mystiques ou simplement des poètes de la Chine ancienne ou du haïku, nous éprouverions vite que quelque chose commence à changer en nous. Ce serait un allègement, une atténuation de cette pensée dont l'Occident du XX^e siècle souffre, avec tant d'angoisse péniblement vécue ou dangereusement réprimée : à savoir que l'illusoire des représentations, si on en prend conscience, doit être perçu comme du néant, et appelle à porter sur tout le regard de la dérision ». *Chemins ouvrant*, *op. cit.*, p. 22-23.

^{xxvii} Cf Isabelle Chol, « Un point ce n'est pas tout. La ponctuation dans la poésie contemporaine », *Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises*, n° 69, 2017, p. 85-87. Cf aussi « Espacement et nouveauté des formes dans la poésie française », *LiVres de pOésie jeux d'espace*, *op. cit.*, p. 426 pour une réflexion plus précise sur l'utilisation du blanc et le fonctionnement en contrepoint de ce poème d'*IP*.

^{xxviii} « Ici rien n'est présent », *IP*, p. 90-112.

^{xxix} Y. Bonnefoy et G. Titus-Carmel, *op. cit.*, p. 106.