Document généré le 24 avr. 2024 08:17

Contre-jour
Cahiers littéraires

Berceuse

Jean-François Bourgeault

Numéro 4, été 2004

Jean-Marc Fréchette

URI : https://id.erudit.org/iderudit/2271ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (imprimé)
1920-8812 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Bourgeault, J.-F. (2004). Berceuse. *Contre-jour*, (4), 105–117.

Tous droits réservés © Cahiers littéraires Contre-jour, 2004

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Berceuse

Jean-François Bourgeault

« Je n'ai pas eu d'enfance » « C'est de votre faute ! »
– Peter Handke, *L'histoire du crayon*.

Les bouleaux allégeaient la lumière tardive à l'orée du champ et le crissement des dernières cigales creusait le silence un peu plus sombre tout autour lorsqu'enfant j'entrepris, un soir, de graver mon nom à la pointe du couteau dans le tronc d'un noyer noir. Le geste était tout aussi ridicule que son rituel m'avait paru incontournable, dès lors que j'avais pu identifier un endroit assez isolé pour que je puisse œuvrer au retour d'école en toute solitude à cette tâche. Je peinais, la lame déviant dans l'écorce dure. Encore que j'eus voulu me hâter, par crainte que l'on me surprenne ou que les ombres vers lesquelles le monde descendait ne me forcent à interrompre mon travail, le léger sillon que je voulais laisser dans l'arbre m'imposait son rythme, m'exaspérait par la lenteur qu'il commandait et à laquelle je ne pouvais que m'accorder, grattant difficilement de la pointe. La nuit vint, le nom n'était qu'à moitié achevé. Il aurait fallu revenir, sans doute, reprendre le jour suivant la tâche de cette petite liturgie enfantine. Mais la lenteur à laquelle j'avais été introduit, et qui m'avait affolé d'avoir à écrire contre les ombres, leur allongement, leur règne où les cigales étaient venu faire échouer leur chant grêle, cette leçon d'une frayeur nouvelle – la peur de ne pouvoir achever ce que je voulais écrire avant qu'il ne soit trop tard – me léguait déjà autre chose, elle me tournait déjà vers l'écorce autrement plus rude de la nuit elle-même où plus aucune rayure ne pourrait laisser de trace.

La gravure, fruste, fut abandonnée. Ce qui se poursuit depuis, avec le même effort, le même acharnement et la même rage sourde devant l'aspect immaîtrisable du geste, a lieu ailleurs, la où je continue à donner au secret la seconde moitié de ce nom dont je ne peux me reposer en le tenant pour entier, en me tenant pour entier en lui. Tout poème, au fond, répond à une volonté d'inscription à peu près semblable à celle qui pousse les enfants à graver péniblement du canif leur nom dans un banc de bois vermoulu. À la différence près, toutefois, qu'en lui le bois disparaît, et le nom du témoin tout autant, le geste de tracer son existence perdurant dans la conscience toujours un peu amère qu'il s'achèvera dans une futilité sans retour – et, étrangement, sans davantage emporter une conviction réelle de renoncement chez qui recommencera une autre fois à écrire, dans le rien, l'épitaphe de ce nom qu'il oublie à mesure qu'il le grave.

L'œuvre presque monacale de Jean-Marc Fréchette s'étend de ce côté oublieux de soi, au seuil d'un nom qui s'efface. Dans un âge où plus souvent qu'autrement la réflexion critique « accompagne le poème, l'escorte » (Deguy), quitte à se confondre parfois avec lui, les poèmes ici semblent pourtant dispensés dès l'origine de répondre d'eux-mêmes. De plain-pied, ils se présentent sans que rien ne les complète, ne les explique ou ne les assiste. Aucun poète québécois de notre temps, fût-ce Anne Hébert consentant à émailler quelques rares préfaces ou Paul-Marie Lapointe se retournant fugitivement vers son poème pour interroger en lui une pratique différée du jazz, fût-ce même Rina Lasnier chez qui quelques avant-dire ont ouvert dans ses recueils un bref espace de méditation en prose, aucun poète n'a engagé une telle foi dans le pouvoir qu'a le poème de se suffire, d'exclure sa propre question, de se proclamer de lui-même et par lui-même sans qu'un discours adjacent, ou encore interne, ne le prenne pour objet ou ne cherche à le relever de l'obscurité relative où les impératifs de l'actualité empressée le relèguent. Le poète chez Fréchette ne se double semble-t-il que de lui-même. Sa transmutation vers l'invisible, opérée selon le modèle de l'abeille rilkéenne butinant les fleurs dans le seul souci de concentrer ce qu'elle recueille dans un or silencieux, ne revêt pas seulement l'apparence d'une leçon qui aurait été interprétée, et comprise. Elle ne cesse d'être accomplie depuis les tout débuts, par la volonté à laquelle le poète se tient de taire son savoir, ou plutôt de ne le faire paraître que diffusé dans de rares poèmes qui se l'incorporent et le soumettent à leur propre logique de l'enfance. Ainsi, en quelque trente ans d'écriture, et malgré que l'application d'un métier très sûr témoigne d'œuvres lues et longuement fréquentées, à peine quatre épigraphes,

d'Héraclite (*Le retour*, 1975), de Dante (*L'altra riva*, 1976), de Sri Aurobindo (*Le corps de l'infini*, 1986) et de sainte Claire (*La lumière du verger*, 1998) rendent les poèmes contemporains d'autre chose que de leur propre parole, là où la mémoire profonde des maîtres médités vient mûrir presque sans bruit, sans du moins que nous la suspections, souvent, d'intervenir dans des vers si légers que rien d'extérieur ne semble peser sur eux.

L'arrière-rose
cueillie
un jour de première neige...

Ce poème, « Dans l'embu de novembre », qui ouvre *La sagesse est assise à l'orée* (1986), révèle cette situation typique à Fréchette d'une transmission mise au secret du poème. Suggérée malgré tout par un relais effectué dès l'ouverture entre deux ordres de pureté, l'arrière-rose déclinante de l'automne se confiant à la première neige du jour où on la cueille, ce legs désigné en toute discrétion vient soustraire l'œuvre à une innocence de création qui lui semble parfois consubstantielle. Sous couvert de se produire de lui-même à l'instar de la neige qui tombe, d'apparaître ici comme ailleurs en toute candeur originelle, le poème s'identifie en fait à la valeur médiane de la cueillette, par où s'allient dans le poème les deux autres vers, et par où transite la dernière trace florale d'un temps vers le premier signe d'un autre qui s'annonce.

C'est là, d'ailleurs, que se trouve l'un des paradoxes les plus constants et les plus actifs de cette œuvre. Car se révèle dans ce poème inaugural l'arrière-saison d'une tradition fortement pastorale, comme se présente la cueillette d'une fleur tardive, mais l'essentiel tient à ce que la fraîcheur d'être semble accrue par cette réception, comme si la transmission ne contresignait plus la contrainte d'avoir à subir quoi que ce soit d'hérité à son corps défendant, mais devenait le signe d'une écriture que l'on cherche, après l'avoir méditée, à continuer par l'esprit vers la première neige du monde. De là s'explique que la résurrection du Christ, ici, et singulièrement à partir du *Psautier des Rois* (1992) qui ouvre le cycle de la spiritualité chrétienne, soit figurée par une nouaison de l'Écriture en pommier :

L'Écriture devenait un grand pommier fleuri
Avec des noms rêches et doux comme l'écorce

Banalité ? La part la plus faible de certaines vulgates formalistes, sous la bénédiction papale d'une Terreur de la linguistique plus saussurienne que Saussure lui-même, exigeait pourtant encore au moment où Fréchette commençait à écrire que le poème opère un singulier renversement de cette résurrection, qu'il soit le lieu où la floraison vénérable du pommier soit oubliée au profit d'un parti pris historique de l'écriture pure fondant sa propre loi et imposant son propre horizon. Et bien des poèmes furent écrits d'après cet anti-Évangile commode qui demeurent peut-être aujourd'hui l'une des formes les plus mémorables de l'ennui à nous avoir été léguées. Dans cette perspective, ce n'est certes pas le moins ironique dans l'œuvre de Fréchette que la dévotion qui s'y affirme, toujours plus orientée vers les Écritures depuis *Le psautier des Rois*, mène le lecteur à un univers moins strictement verbal que celui des poétiques textualistes en général. La page que l'on détache du psautier se recroqueville dans une brève lumière pour laquelle elle se consume. Indéniablement né du livre, le poème en vient alors à se résorber, par la grâce soudaine d'une simplicité noueuse, dans une clarté d'évidence où rien ne paraît plus que la vision intérieure de quelques mots disposés dans leur sobriété, rassemblés comme les figurines attentives d'une crèche autour d'un événement de silence qu'ils ont fait naître.

Dans l'exultation de l'air des oiseaux
Miroitaient comme les globes de la nuit.

Les troupeaux, surpris par l'intense règne
Des herbes, sortaient de la bergerie,
Flot serré, sur leurs pattes grêles.

Marie s'engageait titubante, abeille
Ivre, dans l'allée où Anne agenouillée

En tablier écru désherbait les plates-bandes
Destinées aux lys champêtres. Ô quelle onction
De la lumière sur sa nuque !

Un ancien partage, du coup, perd ici son simple usage. Il arrive parfois que l'on oppose encore aujourd'hui lyrisme et textualisme selon les formes les plus aisément conflictuelles de cette séparation, laquelle, durcie, maintient l'une contre l'autre deux pratiques poétiques bien distinctes : la première énumérant les infinies

nuances par lesquelles la présence du monde se décline, et la seconde, horizon d'un poème expressément ludique, se vouant a l'inverse au seul culte de la grammaticalité, en tant que celui-ci expose le vide de sens qui fonde l'écriture. Sans du reste qu'elle soit résolue par le haut, c'est cette alternative rigide entre un primat de la présence et un autre de la lettre que déplace la concentration progressive vers la miniature révélée par la trajectoire de l'œuvre chez Fréchette. Par la place singulière qu'elle occupait à l'origine dans les parchemins médiévaux, image ornant les manuscrits, s'identifiant parfois selon une certaine entente du mot aux enluminures, ces lettres immenses décorées de lierre qui inaugurent les paragraphes, la miniature se distingue en effet par l'ambiguïté fondamentale de son statut. Elle opère une sortie hors de l'écriture tout en en préservant le sens, s'autonomise dans la marge sans néanmoins s'isoler du manuscrit auquel elle continue de se rapporter. Or, sans la recouvrir tout à fait, il est manifeste que le poème d'ascendance chrétienne qui s'invente avec le tournant du *Psautier des Rois* chez Fréchette partage avec la miniature sa condition d'autonomie relative à l'égard des Écritures, et qu'ici aussi, l'ornement du poème n'est jamais si dépouillé de son origine livresque qu'on ne puisse tout à fait l'en abstraire, mais jamais si réductible à elle non plus qu'on ne puisse saisir son acte de dégagement poétique, de sortie hors du manuscrit, par lequel s'affirment en eux-mêmes les pas titubants de l'enfant dans l'allée.

Esthétique subtile, d'un équilibre difficile à maintenir, et dont l'exigence explique peut-être l'œuvre rare de Fréchette, ses révisions sévères, ses nombreux poèmes abandonnés au second regard, ainsi que les longs intervalles qui séparent chacun de ses recueils. Un rien suffit dans cette pratique de la miniature pour que le poème dévie de son ambiguïté. Pour peu, le voilà défaillant de lui-même, tombant d'un côté ou de l'autre, soit vers le règne des Écritures où la dévotion ne trouve plus pour se dire que quelques paroles emblématiques de saints amplifiant leur extase (et leurs majuscules) d'un vers à l'autre, soit vers le règne inverse où la scène « peinte » s'absente de son origine sacrée pour ne plus montrer que les agissements d'acteurs qui auraient perdu, selon la fable de Baudelaire, l'invisible auréole que Dieu leur confère. Mais lorsque la miniature se maintient et rencontre son essence, lorsque le poème se confie à l'immortalité des plus vieux gestes humains autour desquels il se construit, alors son aura s'instaure, le visible et l'invisible y communiquent, la clarté de la lampe posée sur la table s'achève dans celle, plus lointaine, presque imperceptible, des troupeaux faisant sonner leurs clochettes dans la nuit :

La lampe palpite au coin de la table.
Anne est penchée sur son ouvrage de lin,
Elle est penchée en Dieu. Le visage
De son enfant brille comme une pomme pure.
Les étoiles sont des brins de neige suspendus
Au-dessus des troupeaux qui remuent un peu
Et de loin en loin éclairent la nuit
D'un son de clarine.

Penchée sur son ouvrage de lin, penchée en Dieu, Anne œuvre ici comme plusieurs autres personnages dans des scènes semblables vouées à mettre au jour la valeur sacrale du geste. Sa main s'avance pour tisser comme celle d'un prêtre s'ouvre pour soulever l'encensoir, en un règne où le sacré et le profane disparaissent l'un dans l'autre, ou plutôt se rejoignent pour ne plus consacrer que le transfert par lequel le geste le plus simple semble tout naturellement s'enduire de lumière. Et les menus affairements du foyer et du jardin, prodigues, donnent d'autant l'impression qu'ils sont saturés par leur propre nécessité, dans un monde où, comme Max Kassner le disait avec perplexité à propos d'un Rilke à plusieurs égards si proche de Fréchette, le simple fait de se laver les mains prendrait tout aussitôt les proportions d'une ablution secrète. Reste que cette volonté « d'agrandir la lumière des gestes » (Char), quoique fondamentale, ne prend tout son sens que si on l'examine tenue dans cette œuvre par une volonté plus précise encore, celle de les concentrer autour d'une position du corps qui les tourne vers la terre. Trouve-t-on une différence essentielle entre le corps penché sur son ouvrage de lin et celui du cueilleur courbé au-dessus de l'arrière-rose (*La sagesse est assise à l'orée*), une distinction de fond entre la figure du patriarche de l'établi penché sur « l'odorant sapin qu'il scie » de celle de la mère de Marie « courbée sur les tiges, occupée à éclaircir les fonds limoneux » ? J'en doute. Le même mouvement se répercute, celui par lequel la voix semble chercher à s'abaisser pour ramener à elle un ciel qui se ploierait vers la terre comme une branche chargée de neige, amenuisant de la sorte la distance par quoi ces deux instances de l'esprit s'ignorent habituellement, jusqu'à ce que le chant touche son essence en coïncidant avec sa »gloire penchée » :

L'essence est touchée
lorsque la sapinaie s'illumine
et que paraît la Sagesse en sa gloire penchée
sur la campagne

Il y a certainement un risque, pour les exigences propres au poème, à élaborer un verbe visant explicitement à toucher l'essence. Dût-elle se réduire aux quelques emblèmes hiératiques qui y apparaissent à intervalles réguliers, à ses anges, à ses servantes fraîches, à ses troupeaux égarés, à ses biches, à ses fleurs immanquablement délicates, il s'en faudrait de peu que l'œuvre de Fréchette ne croule sous le gouvernement de sa pureté acharnée, ou encore, que la rareté de ces emblèmes élus s'accompagne d'une impuissance égale du poète à renouveler leur pouvoir d'évocation de poème en poème. Les amphores pures de la plénitude verbale, et à cet égard celles du *Retour* jettent encore leur ombre sur les jarres emplies d'une « eau sans rupture » évoquées dans *La porte Dorée* (2001), risquent à tout moment de se vider dans un esprit rapidement prévenu de leur emploi, et qui pourrait d'autant mieux oublier leur poids qu'il ne cesse presque à chaque vers d'être confrontées à elles. De fait, rarement le ciel se trouble dans « l'eau sans rupture » de la scène dont les poèmes s'emplissent. La crucifixion du Christ dans *Le psautier des Rois*, la vision apeurée de Marie où apparaissent « des plaies prophétiques qui la plongent dans l'effroi des biches devant l'orage » (*La lumière du verger*) ou l'accouchement d'Anne dans *La porte Dorée* – Anne affaiblie soudain, « ployée tel / Un pommier qui a donné / Tout son sang »" –, ces malheurs parmi quelques autres passent bien comme une bourrasque un peu plus brusque sur des corps courbés cette fois de douleur. Mais c'est pour disparaître bien vite par la suite, et rendre la voix à ce calme un peu plus coutumier d'une lumière du monde s'accroissant sur des mains au travail, des campagnes florissantes, des enfants qui osent quelques pas en oscillant, ou à travers tout ceci sur une âme que l'on dirait parfois tout simplement laissée à mûrir dans une clarté retrouvée d'elle-même tel un épi au soleil.

Au regard de cette stricte économie du poème, d'autres œuvres qui eurent le même souci de dissoudre la faute dans la parole semblent donc assurément plus fortes, dotées de plus de ressources et d'un engagement peut-être plus soutenu envers la complexité de l'âme divisée contre elle-même, s'angoissant de la cime qui lui manque pour renvoyer au monde le resplendissement sans ombres dont elle veille la venue. Fréchette n'a ni la puissance tellurique de Claudel, ruminant ses versets jusqu'à ce qu'ils prennent leur poids spirituel et s'enfoncent en s'élaborant dans la pensée comme si les sabots d'un bœuf pesaient sur elle ; ni la richesse syntaxique de Grosjean, apte à faire dévaler l'un sur l'autre ses propres versets, lesquels reprennent par leurs méandres les chocs de rencontres avec le « dieu furtif », et se soutenant pourtant d'un seul trait dans la voix avec l'ascension maintenue du

souffle dans un tuyau d'orgue. N'est pas a sa portée l'ampleur de Blake, l'« effrayante symétrie » gardée par sa voix où le plus sombre ne se sépare pas davantage d'une clarté ancienne que les rayures sont distinctes du tigre emblématique qui les porte, « *burning bright in the forests of the night* ». Non plus, enfin, que n'est sienne la subtilité de la pensée se cherchant un destin à travers l'image chez Rilke, lequel offre à qui mesure la vie entière ce visage rare d'un homme venu s'abandonner auprès de la mort encore aussi dépouillé qu'une aiguille demeure nue, sur la table, après avoir noués ensemble les fils d'une étoffe.

Il faut tenter une approche de la voix de Fréchette qui ne méconnaisse ni cette proximité avec d'autres œuvres de même famille non encore « quittes de Dieu » (Celan), mais qui les rassemble surtout pour mieux faire apparaître l'irréductible inconnue que ses poèmes préservent. Celle-ci tiendrait certainement d'une part à l'« abeille ivre » du vers, ou ce qu'un poème de *La sagesse est assise à l'orée* appelle « la métrique de l'oiseau », pratique de la coupe et de la reprise souvent minimales que l'on dirait modulées selon les battements brefs d'une mésange au vol avant qu'elle ne disparaisse dans les feuillages. Mais de l'autre, dans la mémoire de cette « gloire penchée » par quoi l'essence se touchait, cette singularité de la voix tiendrait surtout à une inflexion essentiellement courbée du chant, à l'une de ses formes humaines les plus vieilles et les plus anonymes, convertie ici en étalon symbolique auquel se mesure le poème : la berceuse, chantonnement de la pénombre, que l'on commence oublieux de soi et que l'on n'achève qu'une fois créé ce sommeil de l'enfance que le chant porte comme sa seule vocation. C'est cette tonalité singulière qui se fait entendre dans « La berceuse de la Vierge », défiant « l'hiver sans bornes » :

Je berce mon enfant
En un hiver sans borne.

Ma joie est farouche
Comme la mésange.

Tous les mondes de la nuit
Se penchent sur mon enfant.

Pour que la berceuse en elle-même apparaisse comme forme, pour qu'elle subsume plusieurs poèmes du *Psautier des Rois* jusqu'à *La porte dorée*, il fallait sans

doute que le « geste historique de la crèche » ait d'abord été posé, soit, selon un stupéfiant renversement opéré par Agamben dans un court texte d'*Enfance et histoire*, que la scène de la Nativité à laquelle se consacre *Le psautier des Rois* cesse d'être interprétée comme figurant hors de l'histoire, ou avant son règne, pour nous montrer à l'inverse « le monde de la fable ou du conte à l'instant où il se réveille de son sommeil enchanté pour entrer dans l'histoire. » C'est au *Psautier des Rois* qu'appartient dans l'œuvre la responsabilité de ce réveil. Les mers qui brillent de repos enfantin, les poids de paresse radieuse, le val étranglé dans la splendeur paresseuse, les étoiles sommeillant dans le duvet de l'ange : autant d'occurrences du sommeil fabuleux que les premiers poèmes disséminent entre diverses déesses romaines et autres nymphes, autant de signes d'un espace verbal créant lui-même son propre enchantement et que la crèche doit désenchanter pour que la berceuse soit désormais possible. Car pour que le chant entreprenne de susciter le sommeil de l'enfance, il faut qu'il s'en soit auparavant séparé et ait cessé de se confondre avec lui comme l'eau avec l'eau, ou, pour le dire autrement, que la fable dominante des premiers recueils s'identifie avec son espace flottant de licences imaginaires où « les déesses rêvent ». Dès les premières pages du *Psautier des Rois*, le sapin animé de la « fureur blanche » qui au commencement du *Retour* pénétrait « dans l'antre de la sibylle » perd son autonomie fabuleuse, se courbe « sous une chape de neige » et se penche vers le berceau où l'histoire naissante redonne à l'homme la parole que la nature lui avait prise.

Les conditions pour que les poèmes de berceuse adviennent s'en trouvent dès lors réunies. En même temps que la crèche intervient dans la pensée comme une scène unique où l'enfance et l'histoire sont encore nouées l'une à l'autre, où l'on ne peut guère les séparer sans rompre l'esprit de commencement incertain qui les rassemble, elle prophétise la redistribution de ces termes selon une succession qui nous est maintenant familière, mais qui se fonde déjà sur un dépassement laïque de la valeur inaugurale de la crèche. Une irrésolution se dénoue lorsqu'enfance et histoire commencent à s'exclure. La fracture créée entre chacun de ces deux termes, par leur identification respective avec un âge de la vie qui leur correspond, postule en effet que l'enfance porte en elle son épuisement comme un corps physique se fatigue. En chacun, elle viserait à s'estomper dans un âge mental de l'histoire qui la renverse, remplaçant les brumes puériles du songe par la conscience plus rude du réel que l'on pratique, une fois adulte, en l'ayant au préalable dépouillé de ses illusions comme un arbre perd une à une ses feuilles mortes.

Telle, outrageusement résumée sans doute, une pensée du relais de l'enfance vers l'histoire à l'égard de laquelle la crèche ne peut que se convertir en stèle funéraire, muette quant à sa valeur de modèle subtil pour l'esprit. De la complexité de cette irrésolution abandonnée, n'ont pas manqué alors de naître quelques schémas de succession radicale autrement plus commodes pour définir une progression hiérarchique de l'esprit, et pour confondre les conditions de la lucidité avec celles du scepticisme clairvoyant. Prenant sa source conjointe chez Hegel et dans les pérégrinations « formatives » du *Wilhelm Meister* de Goethe, la pensée d'un absolu de l'histoire s'aggrave par la suite en proximité du « matérialisme historique » dans sa forme la plus doctrinale, et ne cesse de faire retour depuis dans quelques thèses invulnérablement ancrées sur la « virilité mûrie » (Lukács) du roman, soit d'une forme esthétique qui répéterait en elle-même face à la poésie le dépassement opéré dans la pensée par l'histoire face à l'enfance. Le partage est à ce point avéré, au demeurant, à ce point consenti, qu'il rassemble habituellement dans les débats du jour tant les contempteurs attitrés d'une humanité refusant désormais de vieillir que les partisans de la jeunesse perpétuelle, insouciante, souvent contestataire, l'un et l'autre étant davantage occupés à reprendre possession des termes de la succession elle-même qu'à interroger ses fondements. S'inquiéter que les rituels de l'âge adulte disparaissent toujours plus de génération en génération, ou se réjouir de cet effritement en cherchant à repousser indéfiniment le moment où une vie humaine se retourne vers l'impératif de transmission dont elle est responsable, qu'est-ce, sinon immuniser une seule et même pensée de l'histoire, sous couvert de déplacer violemment la perspective d'où on l'envisage ?

Faudrait-il, dès lors, sortir de la sortie elle-même, s'extraire d'une pensée de la succession entre enfance et histoire qui était déjà venue rompre avec l'esprit premier de la crèche, pour que celui-ci nous soit rendu ? L'enfance n'a pas toujours eu ce corps qu'on lui donne, cet âge où on l'enchâsse, l'usure inévitable que son interprétation physiciste lui impose. Dans son étymologie latine la plus ancienne, l'« *in-fans* » – celui « qui ne parle pas » – se rapportait davantage au pôle contraire de l'être parlant qu'il ne se réglait sur le concept plus tardif d'« adulte » (généralisé vers 1080), créé en vertu d'un léger gauchissement de la polarisation par lequel le terme ne pouvait que se dépouiller toujours plus avant de son entente spirituelle de silence pour se socialiser selon une nouvelle norme, et, par le fait même, poser que la période d'innocence relative qu'il recouvre existe dans l'optique de son propre dépassement vers l'âge dégrisé de la responsabilité adulte.

On neutralise la possibilité même de cette succession en renouant avec l'horizon de l'enfance silencieuse que le latin gardait en réserve. Par un bond conceptuel qui la sépare de sa conversion sociale en période préparatoire, et la prive du même coup d'avoir à se dépasser vers un autre état qui en prendrait la relève, l'enfance comme avènement muet en soi de « celui qui ne parle pas » ne cesse pas seulement de se rapporter à un corps rapproché de l'origine, à son babil, à son visage joufflu, ses cheveux clairs, etc. Elle perd plus fondamentalement la possibilité même qu'un corps puisse la remplir. Ce faisant, devenue cette pure trouée où les mots font défaut – on « tombe en enfance », la langue quotidienne le sait depuis toujours –, l'instance s'en voit d'autant soustraite au dépérissement dont le corps témoigne, ou, partant, à sa durée sociale consensuelle, dont une sortie éventuelle signerait l'évanouissement définitif. Celle qui est évanouie *a priori* pour la parole n'est jamais si présente qu'elle ne puisse s'évanouir davantage dans l'histoire, de même que le premier coup de cloche d'une église ressouvenue, dans un poème élégiaque de Pessoa, ne sera jamais si originel que "le premier coup frappé [n']a[it] déjà un son d'écho ». En se révélant à l'être parlant en tant que perdue, en tant que part de l'« *infans* » toujours inconnue, l'enfance inverse dès lors singulièrement les moyens de sa saisie coutumière : elle affirme que l'on ne peut la perdre qu'en oubliant cette perte plus vieille par quoi elle se donne à nous, ou qu'elle ne peut disparaître que si l'on se détourne de l'ombre qu'elle jette dans la parole, par laquelle elle n'en finit jamais d'avoir déjà disparu dans les mots que l'on prononce.

Seule cette désocialisation du concept d'enfance, sa reprise vers un horizon plus ancien sont sans doute en mesure de nous faire comprendre pleinement le sens poétique que recèle la berceuse. Les enfants, après tout, n'en ont aucun usage et n'en chantent pas dans leur solitude, sinon pour se confronter à la déception de voir leur chantonnement mimétique se suspendre dans le vide, impuissant à agir sur des figurines inorganiques à qui le sommeil de vie manque encore davantage que l'éveil. C'est peut-être à cet impossible endormissement, à cette incapacité permanente qu'a la poupée, non de s'agiter à droite et à gauche selon notre volonté, mais de montrer la vie fatiguée en train de mûrir lentement dans le sommeil que pense Baudelaire lorsqu'il termine sa « Morale du joujou » avec le geste rageur de l'enfant fracassant le jouet pour « voir l'âme », « première tendance métaphysique », par la suite déçue lorsque rien ne paraît à l'intérieur pour que le regard s'en satisfasse. Ici, dans les débris du joujou où l'essence refuse de paraître, se situerait l'origine lointaine de la berceuse, seconde tendance

métaphysique. Là, le désir se sépare de la possession, pour se tourner vers une jouissance du secret en lui-même, irrévélé, laissé à un poids d'invisible que l'on pressent s'accroissant dans le monde comme on sent lentement fraîchir les parois d'une cruche de terre cuite en l'emplissant d'eau froide. Le tournant poétique que la berceuse opère dans la perspective d'un chant lui aussi suspendu dans le vide, sans puissance d'intervention « réelle », concerne un être cherchant par le poème à *entendre* de plus près l'âme du silence à l'intérieur duquel il n'est plus – à chantonner à voix basse jusqu'à ce qu'il endorme son enfance, qu'il se la révèle à lui-même comme celle qui se retire, mais avec une telle patience que sa perte est alors rendue comme un bien à la pensée la plus attentive, serrée doucement par elle comme un hochet par la main dénouée d'un enfant endormi.

Mon coeur me dit que Marie est une rose
Endormie au jardin du roi David.
La mémoire est une très douce pluie.

Dans la très douce pluie que suggère ce poème de *La porte dorée*, comme ailleurs dans l'œuvre de Fréchette, se loge ainsi le paradoxe de la berceuse, chant d'une voix faisant hésiter la mémoire jusqu'à ce qu'elle s'unisse à un bruissement plus vaste qu'elle, à laquelle elle ne peut jamais être tout à fait unie, « debout / Dans le vent de Dieu / Sommeillante / Et engagée dans la plus haute nuit / De la parole. » Hugues de Saint-Victor avait réservé un statut particulier à ce rare endormissement vers le haut, sommeil *supra-hominem*, irréductible au sommeil biologique des bêtes et le miroitant en négatif par l'extrême éveil auquel il introduit. Son suspens fondait l'état d'immixtion d'une pensée qui se concentre jusqu'à n'être plus qu'elle-même, et se répand simultanément jusqu'au point de se perdre, l'illimité de Dieu s'y densifiant au point qu'elle ne sache plus comment la contenir pour ne pas se dissoudre. Mystique ? Sans doute, le sommeil et l'extase s'identifiant dans plus d'un écrit de cette tradition, de sainte Hildegarde jusqu'à saint Jean de la Croix. Mais la berceuse de Fréchette a ceci de particulier qu'elle redistribue la plupart du temps la hiérarchie de Saint-Victor. Le chant penché qu'elle incarne cherche à courtiser un sommeil *supra-hominem* de l'enfance retrouvé pour ainsi dire à même le sol, sans qu'aucune montée vienne y ouvrir un espace mental de pure cécité voyante et que soient perdues en lui les pommeraies, les robes de fils clairs et les fontaines pratiquées de recueil en recueil avec une assomption joyeuse de leur existence essentiellement franciscaine.

De Marie, au moment de quitter ses parents dans l'avant-dernière miniature de *La porte dorée*, on ne sait d'elle qu'une seule chose : elle emporte « les chants de [s]a mère », au nombre desquels figurent en tout premier lieu les berceuses qui sont descendues en elle. C'est désigner, avec une rare discrétion, la transmission de l'enfance que cette œuvre prend en charge dans le sens le plus rigoureux du mot et dans l'esprit tout aussi rare de la crèche. Comme si, au moment classique de l'entrée « adulte » dans l'histoire, la berceuse dût immédiatement se faire entendre pour que l'histoire ne soit pas seule désormais à avoir lieu, qu'au règne du devenir s'instaurant alors dût répliquer l'horizon de ce sommeil cherchant à le suspendre. Et, surtout, comme si à cet adieu à l'enfance qui est évoqué dût répondre la promesse d'un chantonnement où l'on puisse consonner, sinon avec l'enfance silencieuse, du moins avec l'adieu par lequel la parole ne cesse de murmurer qu'elle s'en éloigne.

Et l'homme de la crèche ? Je le vois faisant tinter l'enfance du doigt comme un verre vide, pour appeler dans la nuit un visage de lui-même qu'il ne sait pas encore nommer.