

## « Faire corps avec notre fragilité essentielle » : Quête de soi et gestes du poème dans la poésie de Georges Perros

Estelle PIOLET-FERRUX  
Université de Strasbourg

« Écrire, c'est accepter d'être un homme, de le faire, de se le faire savoir, aux frontières de l'absurde et du précaire de notre condition. [...] C'est être certain d'une chose indicible, qui fait corps avec notre fragilité essentielle<sup>1</sup> » écrit Georges Perros dans *Papiers collés 2*. L'être-au-monde participe d'un flux où l'homme est à la fois passif et actif, dans l'acquiescement et dans l'action. L'homme est saisi et se ressaisit à la fois, consent à et met l'accent sur la fragilité de sa condition. Accepter et faire savoir requièrent un double mouvement de l'écriture, entre consentement et geste vers l'autre. Chez Perros, ce mélange d'acquiescement et de geste incarné prend une forme étonnante dont il témoigne dans ses *Entretiens* : la paradoxale urgence d'écrire pour ne pas avoir à écrire : « Écrire n'est pas un plaisir, certainement pas. [...] Je me débarrasse, c'est comme quand j'enlève une guêpe de mon front, c'est quelque chose qui me gêne [...], qui brûle, qui fait mal, qui a le temps de mettre son dard dans la peau<sup>2</sup>. » Le premier geste de l'écriture est ainsi lié à une menace de la chair même, à une souffrance, à un assaut bourdonnant. Le geste de la main, signe d'une écriture incarnée, est d'abord un refus, un élan subi, une tentative d'interruption, comme une réponse à une dynamique qui le précède. La poésie de Perros est toujours placée sous le signe d'une inquiétude, d'une intranquillité, de l'aiguillon de la douleur. La conscience de la précarité engendre une écriture de l'imminence, de l'urgence, qui va développer deux motifs : le creux et le comble.

Écrire c'est [...] pénétrer dans la mine, où très possible le coup de grisou. Un homme qui écrit et qui s'y tient, est menacé. [...] Écrire, [...] c'est frapper à la porte jamais ouverte, au seuil de laquelle se sentir *comblé*<sup>3</sup>.

C'est cette problématique du creux et du comble qu'il convient d'explorer, pour mettre en lumière le geste essentiel du poème – creuser – qui prend une allure particulière chez Perros : écrire, c'est « fouailler » ses mots, c'est-à-dire à la fois fouiller et fouetter. Il s'agit donc d'étudier dans quelle mesure les figures de creux, de cavité, et les dynamiques de relance, de comblement requièrent des gestes particuliers du poème et constituent la singularité de l'écriture de Perros.

---

<sup>1</sup> *Papiers collés 2*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1973 (repris dans la collection « L'Imaginaire » en 1989), p. 113.

<sup>2</sup> « Entretiens avec : Georges Perros », émission de Jean Daive, avec Jean-Marie Gibbal, France culture, INA, 16-20 février 1976.

<sup>3</sup> *Papiers collés 2*, *op. cit.*, p. 83.

De *Poèmes bleus* à *Une vie ordinaire*, la poésie de Perros est marquée par le surgissement de figures creuses qui sont de deux ordres : des figures qui enterrent ou des figures qui recueillent. Les premières sont des cavités morbides, des espaces creusés, propres à exprimer le désenchantement du poète : « les hommes sont dans une ornière » écrit d'emblée Perros dans « Ken avo », premier poème du premier recueil. Le lieu même de l'écriture est un décor marin fait de cavités morbides :

[...] Ce passage haineux  
Où la mer est tuberculeuse  
Avec des cavernes des trous  
Des toux de sa poitrine en feu  
Entre le nid de roches brunes<sup>4</sup>.

Ornière, caverne, trous, « nid de vipères » des rochers d'Ouessant dessinent dans *Poèmes bleus* une mythologie personnelle de l'ordre du minéral, que l'on retrouve dans *Une vie ordinaire* dans des variations autour du motif du fossé funèbre, de la tombe, également dans l'épithaphe ironique en début de poème, sorte de clin d'œil à Villon :

Ici naquit Georges Machin  
qui pendant sa vie ne fut rien  
et qui continue Il aura  
su tromper son monde en donnant  
quelques fugitives promesses  
mais il lui manquait c'est certain  
de quoi faire qu'on le conserve  
en boîte d'immortalité<sup>5</sup>.

L'image décalée de la boîte de conserve inaugure une longue série d'images de creux, dans *Une vie ordinaire*, et plus précisément de cercles vides. En effet la quête de soi passe d'abord par la quête du vide : « ce que je cherche c'est ce trou », « Je cherche / à savoir ce que pense un homme / quand il ne pense à rien », « Je cherche / à savoir ce que sont les hommes / quand ils sont comme moi présents / dans un espace sans personne<sup>6</sup> ». Cette recherche de présence dans et malgré le vide, Perros la manifeste par le biais de figures circulaires, le plus souvent de tonalité négative : « défunt cerceau », difficulté à être « dans mon assiette », « trou d'où le sang coule en ma mémoire », « fosse aux ours », « Le zéro / est notre actuel numéro ».

D'autres motifs creux ouvrent une série de figures qui recueillent, au double sens de « contenir » et (se) « recueillir ». Les figures en creux se font alors images de contenant. Ce sont d'abord des images d'une Bretagne ancestrale et mystérieuse :

L'amour qu'on éprouve pour un pays  
Cela tient à rien  
[...] À une rue très mal pavée  
Au coin de laquelle il est sage  
De rester muet [...]  
À une odeur, une fontaine  
Dans le secret d'un chemin creux  
Un lavoir où tout le linge du quartier  
Depuis des siècles  
Vient se faire battre en mesure  
Il y a toujours un peu de paradis

<sup>4</sup> *Poèmes bleus*, « Marines », Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1962, p. 78.

<sup>5</sup> *Une vie ordinaire*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1967, repris dans la collection « Poésie », avant-propos de Lorand Gaspar, 1988, p. 28.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 197 et p. 108.

Sur notre boule terrestre  
La Bretagne en a gobé une bonne partie<sup>7</sup>.

Les images de la fontaine et du lavoir expriment bien la dynamique circulatoire de l'écriture de Perros : « il y a lyrisme dès qu'il y a circulation », rappelle-t-il dans *Papiers collés* 3. L'évocation exprime une sorte d'expérience synesthésique quasi sacrée, qui invite au recueillement. Le geste essentiel du poème est aussi une invitation à l'exploration d'un espace intérieur, à la fois circulaire et rectiligne, profondeur et surgissement :

Je t'invite à te recueillir [...]  
À l'intérieur de cette région en toi  
restée vierge [...]  
Cette région de confiance indicible [...]  
Au rythme de la pulsation horizontale

Que la Bretagne rentre [...]  
Dans les mille rues de ton âme [...]  
Rues qui montent, montent, et soudain  
Tout l'horizon sous ta paupière<sup>8</sup>.

Linge qui « vient se faire battre en mesure », surgissement de « tout l'horizon sous ta paupière » : tout se passe comme si la mesure, la cadence rythmique, et les images recueillantes créaient les conditions d'une performativité de la poésie de Perros, une invitation à un espace de possibles, qui puisse être réappropriable par le lecteur, comme en témoigne le vœu du « miracle / de nos mémoires conjuguées ». Cette parole réappropriable, c'est aussi le coquillage qui en est le réceptacle, espace creux au creux de l'oreille : « Dans le cœur mat d'un coquillage / On l'entend encore chanter<sup>9</sup>. » Objet courbe et creux, le coquillage accueille la parole qui désigne aussi le pro-verbe, cette parole en avant, supérieure, sacrée, dont la trajectoire mène au lieu même de la parole – la gorge, précisément cavité résonante de poésie : « Et c'est bien la poésie / Qui s'est enfoncée jusqu'à la garde / Dans la gorge de la Bretagne<sup>10</sup>. »

Les figures de creux évoquées témoignent d'un geste poétique fondateur – creuser – ou plus particulièrement « fouailler » les mots. Perros en désigne l'enjeu dans *Une vie ordinaire* : « Quand je fouaille mes mots c'est là / que je soupçonne mon espace / avant tout langage / [...] pour le moment ô précaire<sup>11</sup>. » La surimpression paronymique et sémantique entre « fouailler », « fouiller » et « fouetter » suggère l'alliance du concret et de l'abstrait, la stimulation (« fouetter ») par le fait de creuser (« fouiller ») toujours plus profond. Les formes et la dynamique du creux renvoient à cette quête de profondeur jusqu'à l'humus, qui est aussi cette quête d'un *sermo humilis* porteur de vérité : on songe à nouveau ici à l'image du lavoir, espace de pauvreté, espace de rythme où « battre en mesure » équivaut à battre la mesure, et devient geste essentiel de la quête de transparence.

Quelles sont alors les conditions et les modalités de ce geste essentiel de « fouailler » ? La dynamique de l'évidement, du creusement – qui rappelle la métaphore de l'écriture comme entrée « dans la mine » – est intimement liée à une dynamique de ressassement, dans une fébrilité du geste qui témoigne, chez Perros, d'une incarnation fragile. Cette fébrilité est exprimée par les modalités du *tremblement*, dans un rapport au

<sup>7</sup> *Poèmes bleus*, « Marines », *op. cit.*, p. 60.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 46 et 71.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>11</sup> *Une vie ordinaire*, *op. cit.*, p. 197.

monde de l'ordre de la pulsation, du « tressaillement organique », mais qui est aussi un tremblement assumé, recherché même, au nom d'une justesse de vie et de ton : « Ce que je cherche ce n'est pas la justice de mes pensées, mais la justesse, le tremblement, la solidification de leur "liquidité" naturelle », écrit Perros dans *Papiers collés*<sup>12</sup>, « Je ne peux être présent, vibrant, grésillant en moi qu'entre deux trains<sup>13</sup>. » La fragilité de l'être engendre une fébrilité de l'écriture, que Perros définit, dans ses *Entretiens*, par un geste, par une image incarnée : « Pour moi le langage, le mien, c'est comme [...] la chair de poule, c'est comme la mer quand on la regarde. La mer est très frileuse, en fait. Ou quand on touche la peau d'un cheval, quand on la caresse et tout à coup [...] une espèce de mouvement. » Cette incarnation tressillante de l'écriture renvoie à la matérialité d'un corps qui fait défaut. L'humilité du geste d'écriture se retrouve dans un étonnant hommage à la main, dans l'affirmation des valeurs paradoxales de pauvreté, de vibration et de présence :

[...] Et la vie  
 elle recommence demain  
 jusqu'à la mort de cette main  
 qui tient ce stylo main fébrile  
 et qu'un maigre poignet retient  
 [...] Main qui me fit moquer de moi  
 pour n'avoir que doigts inutiles  
 inaptes aux sacrés travaux  
 sinon pour cueillir une fleur  
 et encore main de fortune  
 on ne sait comment venue là  
 pour finir un corps sans présence  
 que seule allume la douleur<sup>14</sup>.

Dans ces derniers vers d'*Une vie ordinaire*, la synecdoque prend le relais du « corps difficile à traîner », qui n'a « plus rien que la peau et les os ». La main prend en charge l'expression du poète impuissant. La main « orphique » du poète, qui pourrait transformer la fleur en chant (« doigts inutiles / [...] sinon pour cueillir une fleur ») demeure fragile. La main est en effet toujours associée à la pauvreté, à la fragilité. Perros définit *Une vie ordinaire* comme « une espèce de poème-journal intime, avec les choses et les êtres pris là, sous la main, dans la pauvreté du moment ». Le manuscrit lui-même est en posture précaire : « je veux t'oublier maintenant, manuscrit. »

La vie, comme l'écriture, « elle recommence / demain » : le geste poétique essentiel de Perros – fouailler – rend compte à la fois de la nécessité et de la fragilité de l'engagement à creuser le vécu. Le terme « fouailler » dit bien le ressassement inhérent au geste, la stimulation, la répétition qui conduit, dans la poésie de Perros, à ce qu'on pourrait appeler une *poétique de la reprise*, au double sens de relancer et de reprendre. L'écriture renvoie en effet à cette dynamique qui à la fois avance, se relance et corrige, engendrant dans *Poèmes bleus* notamment, un effet stylistique singulier, une « rhétorique de l'empilement ». Cette rhétorique est notamment à l'œuvre à travers la figure de l'anaphore. Cette forme dynamique du geste poétique, par reprise, juxtaposition, surimpression, acquiert une valeur structurante et rythmique fondamentale : cette relance anaphorique se combine d'une part avec une forme

<sup>12</sup> *Papiers collés*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1960 (repris dans la collection « L'Imaginaire » en 1986), p. 147.

<sup>13</sup> « Poésie ininterrompue, Georges Perros », par Claude Royer-Journoud, avec Michel Deguy et Jean Roudaut, France Culture, septembre 1975.

<sup>14</sup> *Une vie ordinaire*, *op. cit.*, p. 202.

d'injonction au lecteur, entre invitation, ordre et supplication<sup>15</sup>, d'autre part avec des tournures démonstratives et présentatives, comme si Perros voulait à la fois donner à voir, creuser et combler la fragilité des images de possible plénitude :

Je t'invite à te recueillir  
 Je t'invite à chercher avec moi  
 [...] dans cette carte imaginaire  
 dont je te propose l'exploration [...]  
 Je te propose ce fugitif compagnonnage

Songe [...]  
 À ces noms de rivière aussi  
 Ces rivières qui viennent doucement mourir  
 [...]  
 Laisse-toi prendre dans ces mots  
 Baigne-toi d'abord dans ces mots  
 Qui sentent bon la terre humide  
 Mots qui braconnent  
 [...]  
 Au contact rugueux des galets  
 De ces galets que l'on ramasse  
 Que l'on caresse<sup>16</sup>.

C'est bien la figure de l'anadiplose qui mène le rythme des vers et crée un tempo très singulier, un effet de spirale, que Perros lui-même compare au crachin breton<sup>17</sup>. Cet effet de vertige même est renforcé par un jeu d'homonymie, sur la nature des mots en anaphores : « Entre avec moi dans cette brume [...] / Entre le sauvage et le tendre / Entre le roc [...] / Entre l'effroi / Et le plaisir d'être vivant<sup>18</sup>. »

L'anaphore, aux fonctions à la fois structurante et rythmique, est aussi au service de la construction rhétorique d'une exemplarité humaine. On est là au cœur de l'écriture de Perros. En effet, dans un recueil souvent désenchanté, *Poèmes bleus*, surgit un portrait d'hommage aux marins, dépliant comme un éventail les facettes de l'homme de mer :

Tout à fait indifférent aux autres hommes sur la terre [...]  
 Un homme en état de sauvagerie [...]  
 Un homme en posture d'enfance  
 Un homme avec la ruse la brutalité  
 Mais aussi cette ingénuité [...]  
 Mais aussi cette étrange soumission  
 À la femme à l'épouse [...]  
 Son homme est en mer  
 Mais c'est elle qui lui conserve la terre<sup>19</sup>.

Le mouvement de reprise instaure une tension entre général et particulier. C'est bien par le geste du poème, par le déploiement d'images en constante relance – « Il faut [...] / que je t'ouvre comme un éventail » écrit Perros dans son adresse à la Bretagne – que, de vers en vers le lecteur fait l'expérience du cheminement de l'exemplification à l'exemplarité. C'est en fouaillant les mots, en creusant et en comblant les vides que Perros présente une image d'homme quotidien exemplaire, comble d'humanité, exemple par excellence d'une certaine vision de l'homme. Le comble est à la fois un

<sup>15</sup> En témoignent l'emploi de l'impératif, du subjonctif présent ou du lexique de l'ordre ou de la prière.

<sup>16</sup> *Poèmes bleus*, *op. cit.*, p. 68-73.

<sup>17</sup> « Le poème pour moi, c'est [...] quand je suis pris en écharpe, donc je suis pris dans un mouvement, un peu équivalent au crachin. [...] Et le vers, le mien, il tourne sur lui-même et il revient sur lui-même » dans « Entretiens avec : Georges Perros », *op. cit.*

<sup>18</sup> *Poèmes bleus*, « Marines », *op. cit.*, p. 64-69.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 90-91.

type d'incarnation – le marin – et une dynamique d'écriture au rythme cadencé et à l'énergie circulatoire. Le marin devient ainsi un modèle éthique par son rapport au langage et par son être-au-monde. Le marin est un exemple à la fois comme illustration métonymique – du caractère breton, des gens de mer – et comme paradigme métaphorique qui donne corps et émotion à la pensée. À travers lui se dessine un modèle d'humanité et de vérité. Et si « la mer est broyeuse d'histoire », le portrait du marin, entre singularité et généralité, précisément par le geste du poème, le fouaillage des mots, devient mémorable.

Les effets de relance et d'enjambement évoqués pour *Poèmes bleus* prennent un relief particulier concernant *Une vie ordinaire*, long poème autobiographique en octosyllabes. En effet, c'est précisément en termes de contention et débordement que s'exprime Perros pour définir son écriture. Se déclarant « assailli, sollicité par une meute de mots en dérive [...] moutons d'un Panurge éberlué qui n'a que le temps d'enregistrer leur fragile parole<sup>20</sup> », il évoque surtout une incroyable chevauchée :

J'entendais des huit pieds qui me galopaient dans la peau, une espèce de Camargue de huit pieds.

C'est le jeu des huitains, des voyelles et consonnes, qui m'a amusé. Des dérapages, freinages, pitreries.

Cette fameuse chose que je cherche toujours, que je chercherai sans arrêt, [...] que je freine justement de temps en temps, que je mets en musique, petite musique<sup>21</sup>.

Si « raconter sa vie en octosyllabique / n'est pas courant<sup>22</sup> », comme le concède Perros, il en fait une expérience courante, au double sens de « ordinaire » et de « dynamique ». La nécessité de freinages, de contention d'un rythme galopant, débordant, Perros la développe précisément par une métaphore de cavité, qui dit à la fois le trou, la capacité de recueillement, le double geste de creuser et de combler : c'est l'image du puits. Et comme si un mot en appelait un autre, *l'assaut* des vers conduit au *seau* du puits et au *saut* des vers :

Le vers de huit pieds est une espèce de puits, comme un seau qui ferait la navette dans le puits. Alors ça sort dix vers, ça sort vingt vers. Ça se lit comme ça, je crois, la *Vie ordinaire*. C'est une espèce de petit puits et la lecture, c'est le seau. On met le seau dedans et on en retire quelque chose. Le vers de huit pieds, c'est l'eau qui dépasse du seau. Ce n'est pas le seau, ce n'est pas l'eau dans le seau, c'est l'eau qui saute. C'est ça qui donne cette espèce de pulsation, de mouvement, sans doute, quelque chose qui coule, comme ça. Un mot chasse l'autre, dans tous les sens du terme<sup>23</sup>.

« C'est l'eau qui saute » : la formule dit à la fois l'élan et l'échappée des vers. Or Perros l'affirme : « ce qui m'intéresse c'est ce qui m'échappe. Et ce qui m'échappe me donne la mesure de ce que je suis<sup>24</sup> » : cette mesure est à la fois rythme, cadence, et vigilance, repli – débordement et contention.

La métaphore du puits est récurrente dans *Une vie ordinaire*, expression de la solitude, du vide : « « Et puis cette façon d'aller / au puits pour boire poésie / ce qui demeure après l'été / en ton fond ce n'est pas permis<sup>25</sup> », « en nous tous la solitude / est un puits [...] ». Écho au « lavoir » et à la « fontaine » propres à éveiller la magie de la Bretagne, le puits est un symbole poétique, au sens premier de lieu de réconciliation. Il constitue le comble du creux, si l'on peut dire. À la fois lieu du vide et du plein, du sec et du liquide, de la verticalité et de la circularité, il permet une écriture « de sources et

<sup>20</sup> *Papiers collés 2*, op. cit., p. 12.

<sup>21</sup> « Entretiens avec : Georges Perros », op. cit.

<sup>22</sup> Feuillet 46 du manuscrit, non publié.

<sup>23</sup> « Entretiens avec : Georges Perros », op. cit.

<sup>24</sup> *Papiers collés*, op. cit., p. 61.

<sup>25</sup> *Une vie ordinaire*, op. cit., p. 110.

de secours », pour reprendre une anagramme de Perros et semble désigner le lieu même de la poésie, comme fondement et comme pratique. Espace délimité en même temps qu'espace de liberté, de mouvement, de liquidité, de fluidité, l'octosyllabe, « espèce de puits », crée un appel, un élan mystérieux et musical qui révèle le pouvoir rythmique de la langue à exprimer la vie :

D'où nous viennent ces rythmes, ces cadrages respiratoires qui nous forcent à obéir à leur exigence musicale, et nous font croire que tout le monde parle non pas tant en vers que soumis à une mystérieuse métrique qui les caractérise plus et mieux que leurs paroles mêmes<sup>26</sup>.

Dans ce transfert du quotidien à la langue écrite, de l'attention au monde à la solitude de la méditation personnelle, le poète se fait passeur, dans et par le poème.

Si le comble du creux renvoie au puits, en désignant un espace de poésie, en désignant le double geste du poème, *creuser* et *combler*, le comble désigne aussi un espace protégé qui permet les conditions propres à l'écriture poétique, une sorte de *locus amoenus*. En effet, par un effet de topologie gigogne, l'emboîtement progressif des lieux perrossiens conduit peu à peu à l'espace essentiel de la sensibilité de Perros : le comble, c'est-à-dire la mansarde, et ses variantes, le grenier ou le garni. Le lieu du comble, à la fois élevé, trop plein et restreint, constitue un fil d'Ariane dans le parcours initiatique de l'enfance et de l'âge d'homme<sup>27</sup>. En effet, la naissance (« Je suis né dans une mansarde »), l'adolescence (« Je partais de la rue Lepic / d'un garni »), le temps de l'écrivain puis celui de la mort sont placés sous ce signe du comble : « J'ai dans un coin de ma mansarde / petits cahiers à l'encre rouge<sup>28</sup>. » Sens concret et sens métaphorique se mêlent pour désigner le comble de ce mouvement centripète, cet espace paradoxal à la fois brisé et rassurant, élevé et pauvre, froid et source de chaleur, lieu de l'écriture et affirmation du rien. « Je suis bien dans ma turne, qu'on me foute la paix », écrit Perros à Michel Butor<sup>29</sup>. En outre, la volonté d'épuration de l'espace semble se prolonger dans des espaces en voie de miniaturisation : le « coin de [la] mansarde » est aussi le lieu du « paravent », du « tiroir », qui renferment et protègent des pans de vie entière. Le désir de repli est lui-même à son comble chez Perros, pour lequel la mansarde en haut des escaliers désigne à la fois une dimension spirituelle et un degré supplémentaire de solitude : « quand on monte l'escalier / souvent je ferme à double tour / pour ne pas avoir à souffrir<sup>30</sup>. »

Tout se passe comme si la « poétique du *fouailler* », qui exige la solitude du comble pour aller au creux des mots, constituait la condition et le moyen d'une « éthique du *foyer* », qui viserait à conjurer la précarité par une qualité de présence à soi, et de relation à l'autre – ce que Perros appelle la fraternité.

Le lieu poétique élu est donc le lieu du comble, qui renvoie aussi à la tradition des lieux de solitude et d'écriture, les *loci* génériques du discours de retraite et de méditation. La retraite est chez Perros à la fois une position, un renoncement, un art de vivre et un état de l'être. Évoquant son père « en retraite », il écrit :

<sup>26</sup> *Papiers collés 3, op. cit.*, p. 177.

<sup>27</sup> Sont croisés ici les deux sens du mot comble, qui désigne à la fois la partie d'un édifice se trouvant directement sous la toiture et le degré le plus élevé (« le comble de »).

<sup>28</sup> *Une vie ordinaire, op. cit.*, p. 28.

<sup>29</sup> Michel Butor / Georges Perros, *Correspondance 1955-1978*, édition annotée par Franck Lhomeau avec la collaboration de Michel Butor, avant-propos par Alain Coelho, Nantes, Joseph K, 1996, p. 189.

<sup>30</sup> *Une vie ordinaire, op. cit.*, p. 117.

[...] Je l'ai prise  
 la mienne bien avant qu'on me  
 signifie que j'y avais droit  
 oui j'aurai commencé par là  
 sans le dire comme en cachette

La retraite crée un état de disponibilité et d'écoute de l'autre, une réceptivité optimale à tout assaut du quotidien, à tout événement. « La poésie, pour moi, c'est le temps durant lequel l'homme oublie qu'il va mourir<sup>31</sup> », écrit-il dans *Papiers collés 3*. Comme si, pour Perros, vouloir écrire « pour se sentir comblé », c'était écrire dans les lieux du comble. Ce repli n'est cependant pas une posture négative. Parlant de sa vie en marge, dans une banalité quotidienne, de la nécessité d'écrire « pour combler la marge », Perros rappelle qu'« il ne s'agit pas d'un nombre incalculable de NON à la société, mais d'un tout petit OUI tenace, imbécile, têtu, un oui d'âne. Je me suis mis au coin<sup>32</sup>. » Entre affirmation et consentement, le « oui » de Perros exprime une infirmité acceptée et métamorphosée dans et par la poésie<sup>33</sup>. Cette existence « en instance » d'unité, il la reconnaît dans un néologisme d'Antonin Artaud qui le bouleverse, « l'êtrété<sup>34</sup> ». Face au défi grandiose et dérisoire de trouver quotidiennement sa respiration, cette « êtrété » quotidiennement compromise, entre le calme et la folie de la mansarde, repose sur une alliance illusoire : « Un type m'a écrit que j'étais amer et enchanté. Pas mal vu. Mais voilà deux pinces cruelles<sup>35</sup>. » Ces deux pinces cruelles, ce sont également le creux et le comble, dans un geste poétique tenace – fouailler, qui dit autant la banalité que l'exigence, le cheminement que le ressassement, la quête de soi que la mesure du poème.

---

<sup>31</sup> *Papiers collés 3*, op. cit., p. 68.

<sup>32</sup> Lettre à Brice Parain de novembre 1964, *Brice Parain / Georges Perros, Correspondance 1960-1971*, annotations et présentation Pierre et Yaël Pachet, Paris, Gallimard, 1998, p. 264.

<sup>33</sup> « Faire des mots, ne pas pouvoir s'arrêter, c'est une infirmité » avoue-t-il à Bjurström en 1960. À ce dernier qui le complimente sur ses notes en 1966, il rappelle son humilité : « La pureté, je ne sais pas. Ou bien celle des infirmes », dans *Lettres à Carl Gustaf Bjurström 1958-1976*, préface de Maxime Caron, édition annotée par Thierry Gillyboeuf, Rennes, La Part commune, 1998, p. 29 et p. 112.

<sup>34</sup> Lettre d'octobre 1974 à Michel Butor : « Dans les *Lettres de Rodez*, Antonin Artaud emploie le terme êtrété. Je trouve ça très bien. (D'ailleurs il est toujours très bien) », *Michel Butor / Georges Perros, Correspondance 1955-1978*, op. cit., p. 504. Il s'agit du volume IX des *Œuvres complètes* d'Antonin Artaud, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1971.

<sup>35</sup> Lettre de septembre 1972 à Michel Butor, *Michel Butor / Georges Perros, Correspondance 1955-1978*, op. cit., p. 436.