



uOttawa

L'Université canadienne  
Canada's university

**FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES  
ET POSTDOCTORALES**



**FACULTY OF GRADUATE AND  
POSTDOCTORAL STUDIES**

**Pascale Gaulin**

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

**Ph.D. (lettres françaises)**

GRADE / DEGRÉ

**Département des lettres françaises**

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

**Métapoésie et poésie française au XXe siècle**

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

**Robert Yergeau**

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

**EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS**

**D. Cornelio**

**M. Olscamp**

**P. Imbert**

**C. Milat**

**Gary W. Slater**

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

# **Métapoésie et poésie française au XX<sup>e</sup> siècle**

**Pascale Gaulin**

Thèse soumise à la  
Faculté des études supérieures et postdoctorales  
dans le cadre des exigences  
du programme de doctorat en lettres françaises

Département des lettres françaises  
Faculté des arts  
Université d'Ottawa



Library and  
Archives Canada

Bibliothèque et  
Archives Canada

Published Heritage  
Branch

Direction du  
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file    Votre référence*

*ISBN: 978-0-494-34127-8*

*Our file    Notre référence*

*ISBN: 978-0-494-34127-8*

#### NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

#### AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

---

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

  
**Canada**



## **Remerciements**

Je voudrais remercier tout d'abord mon directeur, Monsieur Robert Yergeau, pour sa passion partagée de la poésie, et pour avoir cru dès le début à ce projet, sans jamais cesser d'y croire. De plus, je ne saurais passer sous silence son assiduité à la lecture des chapitres, sa patience et sa disponibilité. Ses nombreux conseils m'ont été d'un véritable appui, nécessaire à la progression de la thèse. Enfin, sa grande ouverture et son profond engagement font de lui un professeur et un directeur hors pair.

Je tiens également à remercier le professeur Michel Lemaire, de qui j'ai beaucoup appris comme assistante de recherche, et qui m'avait vivement encouragée à faire des études doctorales.

Mes remerciements vont aussi à tous ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à l'aboutissement de ce long projet.

## Résumé

Notre thèse porte sur la «métapoésie» chez trois poètes majeurs du XX<sup>e</sup> siècle : Guillaume Apollinaire (1880-1918), René Char (1907-1988) et Yves Bonnefoy (1923).

Nous entendons par le terme «métapoésie» tout poème (qu'il soit en vers ou en prose; qu'il s'agisse de calligramme, de métagramme ou d'aphorisme) qui porte sur la poésie dans la poésie même. Ce néologisme est un dérivé de «métatexte», «un texte qui parle lui-même d'un texte» (Henri Bénac et Brigitte Réauté).

Notre choix d'analyser l'œuvre de Guillaume Apollinaire se fonde sur deux critères : il est le premier à faire entrer la poésie française de plain-pied dans le XX<sup>e</sup> siècle; il est aussi l'un des premiers à écrire ce que nous considérons comme des métapoèmes. Dans le cas de René Char, disons, à la suite de Maurice Blanchot, que sa poésie «est révélation de la poésie, poésie de la poésie [...], poème de l'essence du poème». Dès lors, son œuvre, dans la perspective métapoétique, s'est imposée d'emblée à nous. Enfin, faisant de la poésie une quête de la présence, les poèmes d'Yves Bonnefoy deviennent également une quête de la poésie. Comme le notait Jean-Marie Gleize, «si le mot "poésie" est synonyme de "vrai lieu", d'accession ou de retour à la présence authentique [...], alors poésie est synonyme de recherche de la poésie».

Au XX<sup>e</sup> siècle, la poésie a tendu de plus en plus vers une conscience aiguë de sa propre existence qu'elle révèle à l'intérieur d'elle-même. Dans cette perspective, il n'est pas exagéré de dire que le XX<sup>e</sup> siècle est, en poésie française, résolument métapoétique.

## Introduction

Dès qu'il y a de la poésie, il y a de la question, la question du dire, du comment dire, du dire autrement, du complément direct, indirect, du rebond incessant, etc. Ceci est constitutif de la poésie. Cette tourmente est la poésie<sup>1</sup>.

### . De l'art poétique à la métapoésie

Étudier l'histoire de la littérature, c'est étudier la multitude de principes, de règles, de contre-principes et de contre-règles qui ont façonné son évolution. Jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, les principes et les règles de la poésie furent énoncés dans des «arts poétiques» sous forme de textes en vers et en prose. De la *Poétique* d'Aristote<sup>2</sup> à l'*Art poétique* de Boileau en passant par celui d'Horace, on n'eut de cesse d'enseigner et d'imposer une «façon d'écrire<sup>3</sup>». Il est plus que téméraire de résumer en quelques phrases l'évolution de ces façons d'écrire, mais la citation suivante en offre tout de même un aperçu :

Du Moyen Âge à l'époque dite « classique », la poésie a toujours été soumise à un art de dire qui avait pour objet de trouver le beau mesuré selon la rigueur de la soumission à la règle poétique, bien entendu, mais aussi à la règle sociale. Le poète fut tour à tour le protégé du seigneur, du prince ou du roi. Le XVIII<sup>e</sup> siècle ne pensa pas que les Lumières pussent venir de la poésie et la négligea, même si Géraud Valet de Réganhac publia une traduction en prose et en vers français de l'*Art poétique* d'Horace.

Les bouleversements politiques et sociaux qui eurent lieu à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, l'avènement de la société industrielle ont suscité une mise en question radicale de l'homme, qui éprouva soudain un doute vis-à-vis du monde et de lui-même. Le principe de l'unité éclata et la poésie rendit compte de cet éclatement. Les romantiques ont lancé le premier cri d'alarme pour dénoncer les contraintes d'un art qui ne pouvait plus satisfaire l'expression de la multiplicité des apparences découvertes. Mais ils restèrent encore soumis à la loi du vers, au régime du genre<sup>4</sup>.

Pour Michel Jarrety, la préface de *Cromwell*, en 1827, «marque sans doute un moment de bascule<sup>5</sup>» :

Même s'il est surtout centré sur le drame, c'est le dernier texte de notre histoire littéraire à risquer un discours général, et en même temps l'un des premiers, après le *Racine et Shakespeare* de Stendhal, à se laisser définir comme un manifeste pour une littérature nouvelle. Mais sa tonalité est plus esthétique que poétique, et il ne s'attache nullement à proposer un nouveau code puisque, au contraire, Hugo y affirme hautement qu'il «a d'abord eu bien plutôt l'intention de défaire que de faire des poétiques» et que pour le reste il se demande s'il ne vaudrait pas «toujours mieux faire des poétiques d'après une poésie, que de la poésie d'après une poétique». Ne plus écrire d'après une poétique : tel est bien le refus qui me semble faire date<sup>6</sup>.

Qu'il s'agisse d'Hugo, de Lautréamont, de Rimbaud ou encore de Baudelaire, les critiques s'entendent pour situer la fin du modèle traditionnel de l'art poétique au XIX<sup>e</sup> siècle auquel on allait opposer de nouvelles formes de revendications/contestations poétiques. Certes, quelques-uns allaient continuer à publier des arts poétiques même au XX<sup>e</sup> siècle (pensons seulement ici à Paul Claudel), mais comme le résume Daniel Leuwers, «[d]ès la seconde moitié du dix-neuvième siècle, la poésie française est de plus en plus devenue une métapoésie avide d'être une réflexion sur elle-même<sup>7</sup>».

Cela dit, avant d'aller plus loin, il est impératif de préciser un élément essentiel consécutif au passage de l'art poétique à la métapoésie : si l'art poétique «au sens traditionnel du terme, c'est-à-dire ayant une portée spéculative et didactique<sup>8</sup>», parut sous différentes formes (des pièces en vers évidemment, mais également des textes en prose, des préfaces et des lettres<sup>9</sup>), la métapoésie telle que nous la définirons et que nous l'entendrons concerne uniquement des poèmes. Par ailleurs, les pièces en vers titrées «Art poétique» et les métapoèmes présentent une différence fondamentale : ces arts poétiques imposaient des «principes normatifs<sup>10</sup>», tandis que le métapoème est

davantage le lieu de libertés formelles et de questionnements. Mais nous nous empressons d'ajouter qu'à partir du XIX<sup>e</sup> siècle – qui, à l'évidence, est le siècle des ruptures fondamentales en poésie –, les poèmes intitulés «Art poétique» sont considérés comme des métapoèmes. Ce changement de nature semble à ce point avéré que Gérard Dessons les a même écartés de son ouvrage sur les arts poétiques traditionnels :

La réflexion ne prendra pas en compte non plus les divers poèmes intitulés *Art poétique*, produits aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, dans la mesure où, même si on peut leur accorder une valeur didactique, ils sortent en fait des limites du genre. On connaît celui de Verlaine (écrit en 1874), poème manifeste prenant le contre-pied des points forts des arts poétiques classiques, et condamnant la primauté du sens sur le son [...]<sup>11</sup>.

La métapoésie constituant le principal enjeu de notre thèse, nous lui consacrons comme il se doit le premier chapitre. Nous commencerons par poser quelques jalons relatifs à l'art poétique. Par la suite, nous présenterons ce que nous nommons l'avant-monde métapoétique, c'est-à-dire la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, alors que des poètes comme Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud et Mallarmé amorcent un nouveau cycle poético-réflexif. Enfin, nous en arriverons au XX<sup>e</sup> siècle qui, du dadaïsme aux expérimentations oulipiennes, est un siècle métapoétique. Après avoir mis en perspective le mot, ainsi que ses définitions et son rayonnement chez quelques critiques, nous examinerons un certain nombre de poèmes considérés comme des métapoèmes soit explicites, soit implicites. En effet, s'il existe des métapoèmes qui nomment explicitement la poésie ou qui déploient des champs lexicaux s'y rattachant directement, d'autres y font référence de manière implicite en ayant recours à des réseaux métaphoriques plus ou moins éloignés, mais qui confèrent aux poèmes leur charge métapoétique. Même si nous sommes consciente que l'analyse de métapoèmes

jugés implicites ouvre la porte à des interprétations plus libres, nous ne pouvions pas ne pas en tenir compte. De toute façon, la poésie étant polysémique, les interprétations qui en découlent le sont également.

### **. La métapoésie polymorphe au XX<sup>e</sup> siècle : trois poètes majeurs**

Pour illustrer quelques facettes du prisme métapoétique en poésie française au XX<sup>e</sup> siècle, nous avons choisi trois poètes majeurs : Guillaume Apollinaire, poète du début du siècle; René Char, dont l'œuvre s'étend des années vingt aux années quatre-vingt; et Yves Bonnefoy, poète contemporain. En plus des autres poètes nommés et cités au premier chapitre, l'étude de l'œuvre de ces trois poètes couvrant tout le siècle nous permettra de mesurer la présence et l'ampleur de la métapoésie au XX<sup>e</sup> siècle.

Le second chapitre étudiera tout d'abord la métapoésie présente dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire. Notre choix d'analyser en premier lieu la poésie d'Apollinaire se fonde sur deux critères : non seulement il est le premier à faire entrer la poésie de plain-pied dans le XX<sup>e</sup> siècle, mais encore est-il l'un des premiers poètes de ce siècle à questionner la poésie par la métapoésie. Sa poésie se situant au carrefour d'une certaine «tradition» et d'une certaine «invention», ses poèmes ne cessent de réfléchir sur la poésie.

Apollinaire, lui, est explicitement inventeur, absolument «moderne», entre cubisme, futurisme et surréalisme, mais il apparaît aussi comme le dernier pratiquant audible du chant sentimental. Sa modernité de trouveur de formes, de gardien «créatif» de l'héritage, le rapproche de la position qu'occupera beaucoup plus tard le poète Jacques Roubaud (entre tradition des troubadours ou des Anciens japonais et hypothèses métriques audacieuses et inédites)<sup>12</sup>.

En effet, d'*Alcools* (1913) à *Calligrammes* (1918), la poésie apollinarienne ne cesse d'incarner une volonté de repousser les frontières de la poésie. Si *Alcools* constitue une sorte de recueil-manifeste où les poèmes s'affranchissent de certaines normes – s'inspirant à la fois de l'«ancien» et du «nouveau» –, *Calligrammes* applique par moments ce renouveau à la forme même qui ose refléter une nouvelle poétique. L'œuvre d'Apollinaire a ouvert la voie aux générations suivantes.

Le troisième chapitre portera sur René Char, le plus métapoétique des trois poètes étudiés dans notre thèse. En 1949, Maurice Blanchot a défini sa poésie en écrivant qu'elle est «révélation de la poésie, poésie de la poésie [...], poème de l'essence du poème<sup>13</sup>». Si l'on peut prendre la mesure de cette «révélation» tout au long de son œuvre, c'est plus particulièrement le cas dans les premières œuvres regroupées dans *Le Marteau sans maître* (1934) et *Fureur et mystère* (1948). Dans le premier recueil, la métapoésie reflète l'attachement puis l'éloignement du poète par rapport au surréalisme, que ce soit par des poèmes empreints d'images surréalistes ou dénonçant le surréalisme même, alors que le second propose une métapoésie qui se recentre sur la poésie même. Par ailleurs, le métapoème de Char trouvera sa forme de prédilection dans l'aphorisme qui, par sa brièveté et sa concision, présente la poésie comme seule source possible d'existence, alors même que son engagement actif dans la Résistance française menace gravement la vie du poète. Bien que la forme aphoristique soit présente tout au long de l'œuvre de Char, il ne faut pas négliger évidemment tous ses poèmes en vers et en prose dont plusieurs constituent des sommets métapoétiques au XX<sup>e</sup> siècle. L'étude de la poésie de Char nous permettra d'entrer au cœur même de la

création poétique afin d'en observer le désir initial, puis la progression vers la parole poétique et son plein accomplissement.

Enfin, le quatrième et dernier chapitre de la thèse analysera la métapoésie chez Yves Bonnefoy. La quête de la présence chez le poète est indissociable d'une quête de la poésie :

On comprend que, pour Yves Bonnefoy, si le mot «poésie» est synonyme de «vrai lieu», d'accession ou de retour à la présence authentique [...], alors poésie est synonyme de recherche de la poésie, de travail en vue de la poésie<sup>14</sup>.

Cette quête n'étant jamais assouvie par essence, le poème en est toujours une poursuite sans cesse recommencée. De son premier recueil *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953) à son plus récent *Les Planches courbes* (2001), Bonnefoy ne cessera de rechercher la présence comme révélation ultime de la parole poétique. Celle-ci se manifestera autant qu'elle se retirera, venant continuellement raviver la flamme de cette fervente quête. Donnant l'illusion de la présence tant recherchée, le poème débouche sur l'absence, qui constitue moins une défaite qu'elle se révèle nécessaire à la poursuite de la poésie, se nourrissant de cette soif inassouvie d'elle-même maintenue d'un poème à l'autre. Si la métapoésie s'est manifestée de manière implicite dans les premiers recueils, elle deviendra davantage explicite dans les plus récents, comme si la lutte acharnée de *Douve* permettait au poète d'entrevoir l'espoir d'un accomplissement.

Les métapoèmes d'Apollinaire, de Char et de Bonnefoy donnent à voir une conscience de la poésie qui ne se fait jamais au détriment de la poésie même. C'est assurément l'une des grandeurs de leurs œuvres. Puisse notre thèse en faire la démonstration.

## Notes

1. Jean-Marie Gleize, «Introduction», *La Poésie. Textes critiques XIV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Larousse, coll. «Textes essentiels», 1995, p. 13.
2. Pour Gérard Dessons, «[l]a *Poétique* [d'Aristote] se présente donc à la fois comme un "art poétique" et une "poétique" : un "art poétique", au sens classique qu'a ce terme chez Sébillet, Peletier ou Boileau, c'est-à-dire un ouvrage au double caractère technique et dogmatique, légitimant un ensemble de remarques concrètes en les présentant sous la forme de prescriptions et d'interdictions ; et une "poétique", ou théorie de la littérature, qui déborde le strict cadre des genres littéraires étudiés.» (*Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*, Paris, Nathan, coll. «Lettres supérieures», 2000 [1995], p. 16.)
3. Hendrik van Gorp *et al.*, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, coll. «Dictionnaires & Références», 2001 [1998], p. 375.
4. Éric Coutelle, «Introduction», *Poétique et métapoésie chez Properce : de l'ars amandi à l'ars scribendi*, Paris/Louvain, Peeters, coll. «Bibliothèque d'études classiques», 2005, p. 2-3.
5. Michel Jarrety, *La Poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Que sais-je?», 2003, p. 5.
6. *Ibid.*, p. 5-6.
7. Daniel Leuwers, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Bordas, 1990, p. 1.
8. Gérard Dessons, *op. cit.*, p. 43.
9. Voir, notamment, Aron Kibédi-Varga, *Les Poétiques du classicisme*, Paris, Aux amateurs de livres, coll. «Théorie et critique à l'âge classique», 1990.
10. Christian Doumet, «Art poétique», *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Paris, Laffont-Bompiani, coll. «Bouquins», 1997, p. 42.
11. Gérard Dessons, *op. cit.*, p. 43.
12. Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 450.
13. Maurice Blanchot, «René Char», *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1972 [1949], p. 105.
14. Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 611.

## CHAPITRE PREMIER

### La métapoésie

L'idéologie ambiante persuade qu'on ne peut être à la fois langage et métalangage, que le métalangage est stérilisant. L'expérience prouve le contraire, et que les plus grands dans la pratique sont les plus grands dans la théorie<sup>1</sup>.

Commençons par définir l'art poétique. Pour Alain Michel, cette expression «désigne d'abord des traités pratiques, des manuels en prose ou en vers. La notion d'art s'y définit comme un savoir technique, un ensemble de préceptes susceptibles d'enseignement<sup>2</sup>». Pour sa part, la définition de Gérard Dessons met davantage en relief, nous semble-t-il, ses visées contraignantes : «un ouvrage au double caractère technique et dogmatique, légitimant un ensemble de remarques concrètes en les présentant sous la forme de prescriptions et d'interdictions<sup>3</sup>». En revanche, la métapoésie telle que nous l'entendons dans notre thèse se limite à la poésie dans la poésie même. En cela, elle rejoint ce que notait Christian Doumet : «Il semble que la pratique des arts poétiques soit aujourd'hui un peu oubliée, au profit d'entreprises moins destinées à "faire école" qu'à méditer une aventure singulière de la poésie<sup>4</sup>.» De même, comme l'observait Noël Audet,

chez les poètes contemporains, les préoccupations liées à l'art poétique ont été assimilées et fondues à la problématique même de l'écriture, la manière d'écrire de la poésie ou de produire du discours poétique étant devenue l'un des thèmes ou objets privilégiés du poème. Le genre « art poétique » n'a-t-il pas perdu toute utilité, dès lors qu'il est récupéré par d'autres pratiques dans lesquelles le discours sur l'art est plus habilement intégré à la matière et à l'écriture même du poème? C'est avouer du même coup que l'art poétique ne serait pas vraiment perdu : il aurait plutôt connu une migration à l'intérieur de la poésie elle-même, qu'il aurait fécondée à sa manière, avant de s'effacer en tant que genre<sup>5</sup>.

La métapoésie jette ainsi le pont entre deux terres séparables : la poésie et la réflexion sur la poésie – ce que l’art poétique avait fait, mais de façon plus technique, plus didactique. De plus, rappelons, comme nous l’indiquions dans notre «Introduction», citation de Gérard Dessons à l’appui, que les poèmes titrés «Art poétique» au XX<sup>e</sup> siècle participent pleinement de la métapoésie<sup>6</sup>. Et bien que certains poètes au XX<sup>e</sup> siècle, notamment René Char, aient fait du poème le lieu d’une réflexion que l’on peut qualifier de philosophique, il n’en demeure pas moins que la poésie reste tout entière à la poésie :

La poésie pense, ce qui ne signifie pas qu’elle fait de la philosophie. Quelles que soient les affinités et la proximité entre philosophie et poésie, c’est justement cet « entre » qui les distingue et, de fait, les sépare<sup>7</sup>.

Cette première phase de distinctions/réflexions quant aux rôles respectifs de l’art poétique et de la métapoésie étant faite, effectuons un retour en arrière.

## A. «Art poétique» : quelques jalons

[...] je m'attendais à lire un poème, et voilà que l'auteur triche; il me fait la leçon, il me dit comment on doit s'y prendre pour écrire de la poésie, ce qui est tout autre chose; pis encore, il le fait en prétendant toujours répondre aux exigences particulières du genre poétique<sup>8</sup>.

L'histoire des arts poétiques étant longue et complexe, il faut être particulièrement inconsciente pour oser s'y attaquer. Dans cette perspective, la modestie du titre de cette partie est réelle : il s'agit bien uniquement de «quelques jalons». Cela dit, nous tenions tout de même à esquisser à très grands traits quelques enjeux liés aux arts poétiques.

Jean-Marie Gleize rappelle qu'«[u]n des lieux de naissance de la poésie lyrique en France, c'est le territoire (Languedoc, Provence) des "troubadours", en langue occitane. Ils découvrent "que l'amour est inséparable de la poésie, est le moteur de la poésie dans le chant" (Jacques Roubaud). Au XII<sup>e</sup> siècle, au XIII<sup>e</sup> siècle. Puis les "trouvères", en pays d'oïl<sup>9</sup>.» Ainsi, un des premiers à «théoriser», en vers, son art comme tel sera le poète et musicien Guillaume de Machaut (1300-1377). Jean-Marie Gleize dira de lui qu'«[i]l est à lui seul un des commencements. Il ne crée pas de genres nouveaux mais il formalise, il donne forme à des formes, il impose l'art de la poésie savante (ballade, rondeau, etc.). Il est donc tenu, à juste titre, pour un maître de la nouvelle école poétique (XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> siècle) précédant et inspirant ceux qu'on appellera les (grands) rhétoriciens [...]»<sup>10</sup>. Voici un extrait d'un des premiers textes «poétiques» français à constituer une «réflexion théorique», datant des environs de 1371<sup>11</sup> : «Microcosme de l'œuvre, le prologue dit la réflexion théorique qui habite

Machaut, l'une des premières en français et qui n'existe que dans et par une pratique<sup>12</sup>.»

## Prologue

### I

Je, Nature, par qui tout est fourmé  
 Quanqu'a ça jus et seur terre et en mer,  
 Vien ci a toy, Guillaume, qui fourmé  
 T'ay a part, pour faire par toy fourmer  
 Nouviaus dis amoureux plaisans.  
 Pour ce te bail ci trois de mes enfans  
 Qui t'en donront la pratique,  
 Et, se tu n'ies d'euls trois bien congnoissans,  
 Nommé sont Scens, Retorique et Musique.

Par Scens aras ton engin enfourmé  
 De tous ce que tu vorras confourmer ;  
 Retorique n'ara riens enfermé  
 Que ne t'envoie en metre et en rimer ;  
 Et Musique te donra chans,  
 Tant que vorras, divers et deduisans.  
 Einsi ti fait seront frique,  
 N'a ce faire ne pues estre faillans,  
 Car tu as Scens, Retorique et Musique<sup>13</sup>.

Dans la première strophe, la «Nature» interpelle le poète «Guillaume» pour lui faire «di[re]» de nouvelles choses, et lui offre pour cela «trois de [s]es enfan[t]s» qui l'aideront dans cette «pratique», c'est-à-dire le «[s]ens», la «r[hé]torique» et la «musique» – «trois enfants offerts par Nature, trois enfants offerts par Amour<sup>14</sup>». Trois enfants que «confie Nature à Guillaume lorsqu'elle lui demande de «fourmer / Nouviaus dis amoureux plaisans»<sup>15</sup>». Ces vers dépeignent l'appel du poète par la poésie comme un élan tout naturel, mais duquel il faut observer certaines règles : «Nature ordonne (commande) et le poète grâce au don reçu (*Scens*) met en ordre la matière de la poésie fournie par Amours<sup>16</sup>.» De l'ordre de l'enseignement, cette

poésie relève de l'art poétique – bien qu'elle n'en porte pas le titre – où «[l]e didactisme littéraire conscient passe par l'exemple. L'œuvre est un traité en acte<sup>17</sup>».

La seconde strophe évoque le rapport étroit existant entre ces trois composantes essentielles à la poésie. Le sens, la rhétorique et la musique sont décrits comme ne pouvant pas exister seuls en poésie, qui profite de l'amalgame de ces trois éléments. Le sens aidera à circonscrire tout ce que le poète «vo[udra] conf[o]rmer», étant «l'outil qui dispose l'esprit du poète à la composition, c'est-à-dire qui lui donne à la fois une forme et qui l'instruit dans l'art de composer<sup>18</sup>»; la rhétorique apportera le «m[è]tre et la rim[e]»; la musique donnera à sa poésie le «chan[t]» nécessaire à son élévation. Une utilisation à bon escient de ces trois règles offertes au poète s'avère la clé de l'inspiration poétique. «Les trois enfants que Nature envoie au poète, ces trois outils de la création : "Scens, Retorique et Musique" concernent donc la forme de la poésie<sup>19</sup>.» Bref, «[l]e prologue, écrit *a posteriori* [...] réfléchit l'œuvre et est une réflexion sur l'œuvre. Il se présente en effet comme un miroir de l'ensemble de la création du poète<sup>20</sup>».

Thomas Sébillet (1512-1583) sera le premier, dans l'histoire de la poésie française, à publier un *Art poetique françoys* (1548), qui se présente alors sous la forme d'un essai. Il y définissait le genre poétique «français», sa mise en pratique, ses frontières, son essence, son unicité; mais surtout, il tente de se distinguer par la nouveauté d'une conception poétique qui «[prend] modèle sur les grands poètes français [...]». Cette «imitation» n'est pas servile, puisque Sébillet laisse une grande place à «l'analogie», qui permet une re-crédation<sup>21</sup>». La poésie française devait, selon

Sébillot, nécessairement refléter ce principe. Étant «inspiration», la poésie exprime sa «modernité», son originalité dans l'immédiateté de la langue qui la révèle :

[...] Et certes comme en tous les arts ceste estincelle du feu divin a l'approcher de l'esprit son semblable, rend lumière, par laquelle elle est évidemment connue; aussi en l'art Poétique (me soit permis de nommer art ce que plus proprement j'appelleroie divine inspiration) reluit elle en plus vive et plus apparente splendeur. Car le Poëte de vraie marque, ne chante ses vers et carmes autrement que excité de la vigueur de son esprit, et inspiré de quelque divine afflation.

[...] Mais qui pourroit raisonnablement affermer que la Poésie fust de nature et de première naissance, sans étude, doctrine ou precept, autrement que divinement donnée? Car ce qu'en Poésie est nommé art, et que nous traitons comme art en cest opuscul, n'est rien que la nue escorce de Poésie, qui couvre artificieusement sa naturelle sève, et son ame naturellement divine. Laquelle encor de son origine et premier usage, et de la continuation d'icelui jusques au present nostre siècle, te sera tant apertement montrée, que tu penseras te faire plus de tort qu'à elle, luy niant sa divinité<sup>22</sup>.

Le premier paragraphe se veut une définition de l'art poétique et évoque la nécessité de l'inspiration dans cet «art» qu'est la poésie. «Faire de l'art», selon cet extrait, signifie considérer la poésie comme un don plutôt qu'un travail. Le «P[oète] de vra[i]e m[a]rque» est donc celui qui «chante ses vers» en se laissant transporter par cette inspiration lui venant du «divin».

Le second paragraphe approfondit l'idée du premier en ce qu'il révèle la «nature» même de la poésie qui, bien qu'on la nomme et qu'on la traite comme étant un «art», est «divinement donnée». Ce que l'on nomme «art» en poésie n'est en fait que la «nue [é]corce de P[o]ésie, qui couvre artifici[el]lement sa natur[el]le s[è]ve, et son [â]me natur[el]lement divine». Selon Sébillot, la poésie aura beau faire l'objet d'«[é]tude[s]», son caractère divin restera toujours intact. Et que l'on se garde de se fonder uniquement sur son «origine et premier usage», et la «continuation» de celui-ci; car lorsqu'elle est «montrée», apprise, calquée sur les «anciens», elle perd de sa

force. La percevoir uniquement comme un «art» au sens propre du mot, sans considérer sa «divinité», obnubile une grande part de son essence.

Si l'*Art poétique* de Sébillet met l'accent sur la préséance du divin et sur la «préséance de la nature sur l'art»<sup>23</sup>, il traite également de sujets plus concrets. Ainsi, il accorde une grande importance à la rhétorique. En outre,

[l]es arts poétiques de la Renaissance [...], ont nourri l'idée que la pratique de la poésie est avant tout une pratique du langage, et du langage contemporain. D'où le soin que prennent les auteurs à décrire certaines caractéristiques phoniques et graphiques propres à la langue française, à l'image de Sébillet qui commente le phénomène de la diphtongaison [...], la prononciation de *c* et *g* devant voyelle, ou encore la morphologie des temps verbaux [...]<sup>24</sup>.

Le principe de «la pratique de la poésie» considérée avant tout comme «une pratique du langage», surtout «du langage contemporain» rejoint, *mutatis mutandis*, une conception moderne de la poésie.

Dès l'année suivante, Joachim Du Bellay (1522-1560) publiera la *Deffense et Illustration de la langue françoise* divisée en deux livres : le premier constitue une défense de la langue française, tandis que le deuxième dessine le portrait idéal du poète. Comme ses prédécesseurs (en fait, «[l]a conception du don de poésie par la divinité se retrouve chez tous les auteurs d'arts poétiques»<sup>25</sup>), Du Bellay met l'accent sur la présence divine qui «sans elle, "ne faut point que nul espère faire chose qui dure" [...]<sup>26</sup>». Toutefois, il ne s'y limitait pas : «En effet, passée la fureur divine de l'inspiration, le poète doit mettre en œuvre l'*émendation*, ou *correction*, notion empruntée à Quintilien [...]<sup>27</sup>.» Par ailleurs, Sébillet et Du Bellay s'opposaient sur les auteurs à imiter. Celui-là, comme nous venons de le voir, était d'avis qu'il fallait imiter les auteurs français; celui-ci, les auteurs étrangers (poètes de l'Antiquité gréco-

latine, italiens et espagnols<sup>28</sup>), mais «Du Bellay, ayant en perspective «l'amplification» de la langue française, ne peut accepter comme force créative d'imitation, que celle qui consiste à «emprunter d'une langue étrangère les sentences et les mots, et les approprier à la sienne»<sup>29</sup>». Bref, pour résumer,

[l]'entreprise de Du Bellay occupe, dans la série des arts poétiques, une place singulière; particulièrement par sa conception de l'imitation, qui ne se réduit pas à une pure copie des œuvres du passé, et plus généralement, par la dimension de sa réflexion, qui ne s'en tient pas à la seule technique poétique. [L'ensemble constitue] un double manifeste en faveur d'une langue «vulgaire» et d'une poésie moderne<sup>30</sup>.

Cela étant, citons, pour faire bonne mesure avec les commentaires, un extrait du deuxième livre de Du Bellay :

De tous les anciens poètes François, quasi un seul, Guillaume de Lauris & Jan de Meun, sont dignes d'estre leuz, non tant pour ce qu'il y ait en eux beaucoup de choses qui se doyvent imiter des modernes, comme pour y voir quasi comme une premiere image de la Langue Françoisse, venerable pour son antiquité. Je ne doute point que tous les peres cryroient la honte estre perdue [Les Anciens crieraient que j'ai perdu toute honte], si j'osoy'reprendre ou emender [amender, corriger] quelque chose en ceux que jeunes ilz ont appris, ce que je ne veux faire aussi, mais bien soutiens-je que celuy est trop grand admirateur de l'ancienneté [ce qui a de l'âge], qui veut defrauder [frustrer] les jeunes de leur gloire meritée, n'estimant rien, comme dict Horace, si non ce que la mort a sacré [consacré], comme si le tens, ainsi que les vins, rendoit les poësies meilleures<sup>31</sup>.

Pour Du Bellay – «défenseur» du renouveau en poésie (et de la langue française) –, son époque était moderne et il parlait des anciens comme des «inspirateurs» d'une poésie nouvelle. Or, il ne vante pas tous les poètes du passé. Seuls certains selon ce passage sont «dignes d'[être lus]», soit Guillaume de Lorris et Jean de Meung<sup>32</sup>. Selon lui, les «modernes» devaient «i[m]iter» ces auteurs, qui reflètent bien la «premi[è]re im[a]ge de la Langue Franç[ai]se». Cependant, il défend la «gloire méritée» de la jeunesse contre une trop grande admiration de l'«ancienneté». Pour Du

Bellay, la «Langue Franç[ai]se, v[é]n[é]rable pour son antiquité», doit aussi laisser place à la «modernité», à la fraîcheur d'une nouvelle jeunesse poétique.

Le saut historique est sans doute brusque, mais passons de Joachim Du Bellay à Nicolas Boileau (1636-1711), qui publie, en 1674, son *Art poétique*, en quatre chants totalisant 1 100 vers. C'est sans doute un cliché que de le rappeler, mais certains vers de cet *Art poétique* ont connu un rayonnement qui dépasse de beaucoup la fortune des dizaines d'autres arts poétiques connus des seuls spécialistes. Des vers comme «Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, / Et les mots pour le dire arrivent aisément<sup>33</sup>» ou «Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage<sup>34</sup>» ont fait les beaux jours – et continuent sans doute de le faire – des cours de rédaction et de dissertation. Or, selon Sylvain Menant, «[m]algré certaines apparences, l'*Art poétique* [de Boileau] n'est pas, d'un point de vue littéraire, un catéchisme. [...] [S]on charme n'est pas dans une doctrine rare et précieuse, ni dans l'impeccable architecture des vers : il est dans une conception de la poésie, langage ironique, dont Boileau lui-même n'a peut-être pas mesuré toute l'originalité<sup>35</sup>». À la (re)lecture de l'*Art poétique* de Boileau, si nous pouvons par moments être jusqu'à un certain point d'accord avec cette assertion, nous ne la partageons pas complètement, notamment à la lumière des vers du quatrième chant où Boileau place tout de même la poésie sur un piédestal :

Il est dans tout autre art des degrés différents.  
On peut avec honneur remplir les seconds rangs;  
Mais dans l'art dangereux de rimer et d'écrire,  
Il n'est point de degrés du médiocre au pire.  
[...]  
Mais je ne puis souffrir ces auteurs renommés,  
Qui, dégoûtés de gloire et d'argent affamés,  
Mettent leur Apollon aux gages d'un libraire,  
Et font d'un art divin un métier mercenaire<sup>36</sup>.

Cet «art divin» s'accommode mal, nous semble-t-il, du «langage ironique», ce que, du reste, concède lui-même le préfacier des *Œuvres* de Boileau, lorsqu'il écrit que ce dernier «affirme hautement, dans le dernier chant de l'*Art poétique*, la dignité du poète : le but du poète est la vérité, son rôle dans un État n'est pas de pur divertissement, il sert le prestige du roi, donc de l'ordre social<sup>37</sup>». Dès lors, la question se pose : la vérité et le prestige de l'ordre social peuvent-ils s'accommoder du langage ironique?

Dans une autre perspective, profitons de l'*Art poétique* de Boileau pour faire remarquer ce que nous aurions pu/dû faire remarquer avant : la rhétorique a considérablement sinon profondément marqué les arts poétiques au cours des siècles, au point qu'Aron Kibédi-Varga parlera de la «rhétorisation» de la poétique<sup>38</sup>. Pour Gérard Dessons, même si «les parties de la rhétorique ne sont pas nommées, [...] leur influence [dans l'*Art poétique* de Boileau] se fait sentir sur tout le texte [...] qu'il s'agisse d'évoquer la primauté du vraisemblable dans l'invention des histoires, l'unité de la composition, ou la clarté et la propriété du style<sup>39</sup>».

La poésie comme «art divin», comme imitation de la nature, la rhétorique, la langue, les genres littéraires : les arts poétiques, par les questions mises en scène et débattues, constituent des traités littéraires, religieux, culturels et sociaux. En auraient également attesté, parmi ceux que nous n'avons pas présentés, l'*Art poétique* (1555) de Peletier du Mans et l'*Abrégé de l'art poétique français* (1565) de Ronsard. Cela dit, pour Gérard Dessons,

l'*Art poétique* de Boileau est sans doute le dernier grand avatar légitime du genre. [...] Il vient clore en quelque sorte une longue série d'ouvrages apparentés non seulement par

leur organisation, mais également par le fond théorique dont ils assurent en fait la conservation. Leurs auteurs se sont en effet copiés les uns les autres, récrivant parfois terme à terme les mêmes préceptes, repris des mêmes ancêtres : Platon, Cicéron, Horace, Quintilien, et, à un moindre degré, Aristote<sup>40</sup>.

Puis vint, pour aller à l'essentiel, le XIX<sup>e</sup> siècle.

## B. L'avant-monde métapoétique

Le travail du poète est de se souvenir de l'irréductible mobilité de l'idiome, de distinguer ce qui peut être dit une première fois. L'invention vraie cependant s'appuie à la réussite fondamentale d'un échange aussitôt amorcé<sup>41</sup>.

Dans *Introduction à la poésie moderne et contemporaine* paru en 1990, Daniel Leuwers note – comme nous le citons déjà dans notre «Introduction» – que «[d]ès la seconde moitié du dix-neuvième siècle, la poésie française est de plus en plus devenue une métapoésie avide d'être une réflexion sur elle-même ainsi que sur les poétiques qui l'ont précédée ou qui lui font simplement escorte<sup>42</sup>». La seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle constitue donc en quelque sorte l'avant-monde métapoétique du XX<sup>e</sup> siècle où la métapoésie deviendra consubstantielle à la poésie même.

Citons pour commencer Charles Baudelaire (1821-1867), qui fut le premier à «faire» de la métapoésie au sens où on l'entendra au XX<sup>e</sup> siècle. Comme le dit Gleize dans sa présentation du poète :

«Ni Verlaine, ni Mallarmé, ni Rimbaud n'eussent été ce qu'ils furent sans la lecture qu'ils firent des *Fleurs du mal* à l'âge décisif.» En effet, la non-lecture de ses contemporains, la violence de la critique contre lui, jusqu'à la Première Guerre mondiale, ne pèsent rien à côté de ce constat, formulé en 1924 par Paul Valéry. Baudelaire est seuil et matrice de modernité (ce mot lui appartient d'ailleurs), et certainement de notre modernité poétique :

d'un côté les chercheurs d'inconnu, les quêteurs de réalité et de formes nouvelles pour les dire (Rimbaud, les surréalistes, plus près de nous Yves Bonnefoy, par exemple), de l'autre les surlucides de la poésie réflexive, de la métapoésie, du poème ininterrompu; pas de poésie sans critique de la poésie, pas de poésie qui ne soit critique (Mallarmé, Valéry, plus près de nous Michel Deguy, par exemple). En ce sens, il n'est pas un texte de Baudelaire qui ne parle de la poésie, qui ne la regarde. On ne trouve nulle part un exposé explicite de sa poétique. Il est partout. [...] <sup>43</sup>.

Les deux dernières phrases de cette citation sont la clef de voûte du passage de l'art poétique à la métapoésie : «On ne trouve nulle part un exposé explicite de sa poétique. Il est partout.» Des *Fleurs du mal* (1857) aux *Petits poèmes en prose* (1869), Baudelaire est métapoète dans la poésie même. Lisons (entendons!) les quatre premières strophes du premier poème de la première section («Spleen et idéal») des *Fleurs du mal* :

#### Bénédiction

Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,  
Le Poète apparaît en ce monde ennuyé,  
Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes  
Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié :

– «Ah! Que n'ai-je mis bas tout un nœud de vipères,  
Plutôt que de nourrir cette dérision!  
Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères  
Où mon ventre a conçu mon expiation!

«Puisque tu m'as choisie entre toutes les femmes  
Pour être le dégoût de mon triste mari,  
Et que je ne puis pas rejeter dans les flammes,  
Comme un billet d'amour, ce monstre rabougri,

«Je ferai rejaillir ta haine qui m'accable  
Sur l'instrument maudit de tes méchancetés,  
Et je tordrai si bien cet arbre misérable,  
Qu'il ne pourra pousser ses boutons empestés<sup>44</sup>!»

Quelle violence métaphorique! Faut-il que la figure du poète soit à ce point maudite pour que la mère réagisse de manière aussi virulente. À la malédiction maternelle, cependant, succède la bénédiction pour le poète de se savoir poète :

«Je sais que vous gardez une place au Poète  
 Dans les rangs bienheureux des saintes Légions,  
 Et que vous l'invitez à l'éternelle fête  
 Des Trônes, des Vertus, des Dominations<sup>45</sup>.

Le poète s'adresse directement à Dieu. Mais que fera-t-il pour obtenir une telle «place», pour être «invit[é] à la fête»?

«Je sais que la douleur est la noblesse unique  
 [...] Et qu'il faut pour tresser ma couronne mystique  
 Imposer tous les temps et tous les univers<sup>46</sup>.

Paradoxal Baudelaire! Pour tresser sa couronne mystique, il aura «[p]long[é] au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*!<sup>47</sup>». «[T]rouver du nouveau» : voilà le mot d'ordre fondateur de la modernité qu'a bien entendu Rimbaud comme l'atteste un passage de sa lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny : «[...] Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, *un vrai Dieu*<sup>48</sup>».

La quête du nouveau passe notamment par un nouveau regard sur la nature tel que le met en poème «Correspondances» dont nous citons la première strophe :

La Nature est un temple où de vivants piliers  
 Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
 L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
 Qui l'observent avec des regards familiers<sup>49</sup>.

Pierre Cheymol s'exclamera : «Quel chemin parcouru depuis la nature accueillante de Lamartine! La bonne hôtesse "qui t'invite et qui t'aime" était sans mystères. Belle, bonne et bête! Désormais, il en va tout autrement, il faut décrypter sa parole "à travers des forêts de symboles..."<sup>50</sup>.» Ce décryptage des symboles et la «pensée analogique<sup>51</sup>» qui en résulte font de Baudelaire un symboliste avant l'heure. Toutefois, au-delà de telle catégorie esthétique-historique ou de telle autre, il importe de retenir, nous semble-t-il, que «Correspondances» en appelle à aller «au-delà» des réalités tangibles, pour sentir, voir et entendre «[l]es parfums, les couleurs et les sons» qui composent une «ténébreuse et profonde unité<sup>52</sup>».

*Les Fleurs du mal* sont doublement métaboétiques. D'une part, il y a des poèmes qui, de manière explicite, mettent en scène le poète ou la poésie, notamment «Bénédiction» et «L'Albatros» («Le Poète est semblable au prince des nuées / Qui hante la tempête et se rit de l'archer; / Exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l'empêchent de marcher<sup>53</sup>»). D'autres ne nomment pas le poète ou la poésie, mais contiennent des vers dont la résonance est métaboétique : «Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*!<sup>54</sup>» ou «— Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait / D'un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve<sup>55</sup>». D'autre part, le recueil est implicitement métaboétique dans son déploiement thématique et le réseau métaphorique qui l'énonce. Nous citerons, dans cette perspective, le jugement célèbre de Hugo : «Vous éclairez le ciel de l'art dont on ne sait quel rayon macabre. Vous créez un frisson nouveau<sup>56</sup>.» Ce rayon macabre créant un frisson nouveau repose sur ce que Baudelaire présentait ainsi dans la préface écrite en vue de l'édition de 1861

des *Fleurs du mal*, qu'il ne publia pas finalement : «Des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m'a paru plaisant et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile, d'extraire la *beauté du Mal*<sup>57</sup>.» «[D]e l'abîme profond / Jusqu'au plus haut du ciel<sup>58</sup>», *Les Fleurs du mal* sont une poétique en acte, une quête d'extraction de la beauté du mal.

*Petits poèmes en prose* parut en 1869, deux ans après la mort du poète. Ce recueil nous intéresse au premier chef pour la nouveauté formelle. Comme l'écrit Michel Jamet, «[o]n ne saurait mieux définir les *Petits poèmes en prose* qu'en affirmant qu'ils forment à la fois le pendant des *Fleurs du mal* – parce que les thèmes illustrés y sont sensiblement les mêmes – et une nouveauté véritable quant à la forme<sup>59</sup>.» À ce titre, la «préface» est révélatrice :

*À Arsène Houssaye.*

Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. [...].

J'ai une petite confession à vous faire. C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la nuit*, d'Aloysius Bertrand [...] que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque.

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience<sup>60</sup>?

L'intérêt de ce texte est multiple. D'une part, le premier paragraphe propose un nouveau pacte de lecture. On imagine d'emblée toute la liberté de lecture qu'offre pareil conseil et toute la nouveauté de perception s'y rattachant. D'autre part, il propose une nouvelle forme poétique que plusieurs poètes vont expérimenter par la suite, de Rimbaud à Bonnefoy. La lecture des *Petits poèmes en prose* confirme, si besoin était, que Baudelaire a réussi ce «miracle» qu'il décrit au troisième paragraphe. Enfin, il est tout aussi important de mettre en relief le fait que Baudelaire en soit arrivé à cette «prose poétique, musicale sans rythme et sans rime» dans le but de décrire «la vie moderne, ou plutôt [...] une vie moderne». Dans un autre passage de cette préface, Baudelaire précise que «[c]'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant [celui d'une prose poétique]<sup>61</sup>».

Toujours dans sa lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny, Rimbaud disait également de Baudelaire : «Encore a-t-il vécu dans un milieu trop artiste; et la forme si vantée en lui est mesquine : les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles<sup>62</sup>.» Certes, les poèmes en vers de Baudelaire ne reposent pas sur des formes nouvelles. La forme en est-elle mesquine pour autant?

Pour schématiser, disons que Baudelaire, avec *Les Fleurs du mal*, est avant tout moderne par les thèmes (et la nouvelle portée sémantique qu'ils mettent en valeur), tandis qu'avec les *Petits poèmes en prose*, il est doublement moderne : par la forme et par les thèmes. Surtout, Baudelaire a écrit les *Petits poèmes en prose* qui reposent sur une nouvelle forme poétique. Parus en 1869, Rimbaud les avait-il lus alors?

Lautréamont (Isidore Ducasse, dit le comte de) (1846-1870) mettra le feu aux poudres poétiques et l'éblouissement aveuglant sera tel pour ses contemporains qu'il faudra attendre Aragon et Breton, en 1918, pour commencer à en prendre la pleine mesure :

Vers mars [1918], au hasard de l'achat du numéro de *Vers et prose* où Paul Fort avait publié le premier des *Chants de Maldoror*, Aragon découvre Lautréamont; la présence du volume complet dans la bibliothèque de prêt d'Adrienne Monnier lui permet de prendre connaissance de toute l'œuvre qui lui fait «l'effet d'un tremblement de terre». Il la communique à Breton et ils lisent *Les Chants* à haute voix à tour de rôle, durant leurs nuits de garde au service des aliénés de l'hôpital, «dans un décor invraisemblablement maldorien», au milieu des hurlements et des sanglots de terreur déclenchés par les alertes aériennes chez les malades<sup>63</sup>.

Même si notre lecture de l'œuvre n'a pas eu lieu dans le même contexte (surréaliste...), il n'en demeure pas moins que l'effet a été le même. «Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison<sup>64</sup>.» Ainsi éclate le torrent de lave qui brûlera tout sur son passage (conventions, religion, ordre, société). Maldoror se tient au milieu de ces paysages calcinés, «beau [...] surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie<sup>65</sup>». L'on sait évidemment le séisme poétique que provoquera une telle redéfinition de la beauté chez les surréalistes.

En 1869, Isidore Ducasse publia *Les Chants de Maldoror*, sous le nom du Comte de Lautréamont, alors qu'en avril 1870, il fit paraître, sous son nom, *Poésies I*, et en juin de la même année, *Poésies II*. Si Maldoror «fai[t] servir son génie à peindre les délices de la cruauté<sup>66</sup>», pervertissant en pleine lumière (ou en pleine noirceur, c'est

selon), dans une sorte de frénésie fantasmagorique, les conventions sociales et humaines, les *Poésies*, quant à elles, constituent ce que nous nommerons, malgré l'ambiguïté d'une telle taxinomie, un pamphlet «métapoétique» (ne serait-ce qu'à cause du titre, comme si Ducasse avait voulu présenter sa diatribe comme un poème en prose) dont les cibles étonnent. Voici l'*incipit* :

Les gémissements poétiques de ce siècle ne sont que des sophismes.

[...]

Ne faites pas preuve de manque des convenances les plus élémentaires et de mauvais goût envers le créateur.

Repoussez l'incrédulité : vous me ferez plaisir.

[...]

Il existe une convention peu tacite entre l'auteur et le lecteur, par laquelle le premier s'intitule malade, et accepte le second comme garde-malade. C'est le poète qui console l'humanité! Les rôles sont intervertis arbitrairement<sup>67</sup>.

En une seule phrase d'une insolente certitude, Isidore Ducasse fait le procès de la poésie romantique. Puis, tout comme il avait amorcé *Les Chants de Maldoror* par une sorte d'adresse au lecteur, il s'adresse aux lecteurs, à la société : «Ne faites pas preuve de manque des convenances les plus élémentaires et de mauvais goût envers le créateur». Cette phrase ne peut pas ne pas être ironique et provocatrice, car, tout au long de *Poésies I* et *II*, c'est lui qui fera preuve de la plus totale inconvenance à l'endroit des créateurs. A-t-il fait preuve également de mauvais goût? Comme l'énonçait Pierre Bourdieu, «le goût [étant] presque toujours le dégoût du goût des autres<sup>68</sup>», le goût ducassien ne peut être que le dégoût du goût dominant d'alors ou, à l'inverse, le goût dominant ne peut être que le dégoût du goût ducassien. Par ailleurs, c'est «le poète qui console l'humanité» et non l'inverse. Nous établissons un lien intertextuel entre cette image du «malade» et un poème en prose de Baudelaire :

«Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu'il guérirait à côté de la fenêtre<sup>69</sup>.» Baudelaire aura moins cherché à consoler l'humanité qu'à en prendre congé, car, toujours dans le même poème, discutant de la «question de déménagement [...] avec [s]on âme», celle-ci lui répondra : «N'importe où! N'importe où! pourvu que ce soit hors de ce monde<sup>70</sup>!»

La suite de *Poésies I* donne à lire de féroces attaques contre toutes les «Grandes-Têtes-Molles de [son] époque<sup>71</sup>», notamment les «femmelettes» Chateaubriand, Lamartine dit la «Cigogne-Larmoyante», Théophile Gautier dit «l'Incomparable-Épicière» et Victor Hugo dit le «Funèbre-Échalas-Vert<sup>72</sup>». De lui, «il ne restera que les poésies sur les enfants, où se trouvent beaucoup de mauvais<sup>73</sup>». Ducasse les ridiculise pour mieux affirmer : «Depuis Racine, la poésie n'a pas progressé d'un millimètre. Elle a reculé<sup>74</sup>.» Ce genre de prise de position a décontenancé la critique, notamment Pierre Cheymol qui ira jusqu'à soutenir que *Poésies I* et *II* «accumulent les rétractations les plus éhontées<sup>75</sup>». En revanche, Claude Bonnefoy prendra une position beaucoup plus nuancée : «Publiées un an après les *Chants*, les *Poésies* semblent les démentir. Après le mal, le bien; après la folie poétique, le retour au classicisme, la dénonciation des Grandes-Têtes-Molles du romantisme. Seulement les affirmations du moraliste sont rongées du dedans par la même superbe ironie que les visions de Maldoror<sup>76</sup>.»

Quoi qu'il en soit, *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies* «brillent d'un éclat incomparable<sup>77</sup>», comme l'écrira André Breton au XX<sup>e</sup> siècle. *Les Chants de*

*Maldoror* sont assurément des chants incandescents par lesquels Maldoror a disséqué le corps social pour mettre à nu ses viscères.

Puis vint Rimbaud (1854-1891) :

De Rimbaud on a tout dit. Ce météore qui traversa la poésie pour la bouleverser est un héros mythique. Il est venu : il a cassé la prosodie pour la revivifier, transformé un moyen d'expression, la langue, en instrument de découverte, livré ses visions à l'état brut, incandescent. [...] Voyant ou voyou [...], Rimbaud est l'aubaine des commentateurs : chacun a son Rimbaud (destructeur, créateur, révolutionnaire, illuminé, païen ou mystique), sans voir que le poète justement fit éclater toute classification<sup>78</sup>.

Entre «on a tout dit» et il «est l'aubaine des commentateurs», comment naviguer? Comment aborder ce météore qui creusa sans doute le cratère le plus incandescent sur la terre-poésie? Nous avons devant nous son *Œuvre-vie*, du titre de l'édition préparée par Alain Borer pour le centenaire de sa mort, qui compte 1338 pages<sup>79</sup>. Nous avons aussi tel livre sur sa poésie et tel autre encore sur sa vie. De plus, à l'instant même, nous écoutons Léo Ferré interprétant (recréant musicalement) des poèmes rimbaldiens. Devant une telle accumulation, une telle surabondance de signes, de discours, de paroles, est-il encore possible d'avoir un accès intellectuel direct à l'œuvre? Certes, la même question se posait à propos de Baudelaire, d'Isidore Ducasse, comme elle se posera dans le cas d'Apollinaire ou de Char. Mais elle se pose avec plus d'acuité à propos de celui que Pierre Cheymol présente comme «le plus grand poète que la France, et peut-être le monde, aient [*sic*] jamais connu<sup>80</sup>». Nous venons déjà de céder à ce que nous voulions éviter : nourrir la surenchère laudative.

*Une saison en enfer* est le seul recueil publié par Rimbaud lui-même, qui plus est, à compte d'auteur, en octobre 1873. Il est composé d'un premier poème non titré,

suivi de huit sections : «Mauvais sang», «Nuit de l'enfer», «Délires I», «Délires II», «L'Impossible», «L'Éclair», «Matin» et «Adieu». «Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin où s'ouvraient tous les cœurs, où tous les vins coulaient. Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée amère – Et je l'ai injuriée<sup>81</sup>.» Ainsi s'ouvre la saison en enfer rimbaldienne, par cette injure à la beauté (comme l'ont injuriée Baudelaire et Lautréamont). En outre, par son adresse à Satan, à qui il «détache ces quelques hideux feuillets de [s]on carnet de damné<sup>82</sup>», comment ne pas évoquer derechef la présence intertextuelle de Baudelaire? D'errances en délires, de délires en hallucinations («Je m'habituai à l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine [...]»<sup>83</sup>), le poète a trouvé un certain espoir : après avoir affirmé qu'«[i]l faut être absolument moderne<sup>84</sup>», il anticipe «l'aurore [où], armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes<sup>85</sup>». La modernité, la ville : Baudelaire et Rimbaud en font deux des pôles attractifs de leur poétique. «Il faut être absolument moderne»! Que de gloses a entraînées ce mot d'ordre et de désordre! Une thèse seule suffirait à peine à les répertorier. Nous nous limiterons de manière sans doute dérisoire à ne retenir que le commentaire de Margaret Davies, qui a le mérite de tenir compte du contexte d'énonciation : cela «ne signifie pas seulement faire le geste d'embrasser le présent, mais celui qui, ce faisant, choisit précisément ce qui va porter fruit dans un lendemain qui sera meilleur<sup>86</sup>». Est-ce par la littérature que cette «aurore», cette entrée dans les «splendides villes», ce qui portera fruit, adviendra? Nous posons la question, car nous n'ignorons pas le débat qui ne prendra sans doute jamais fin sur la date de composition d'*Une saison en enfer* par rapport à celle des *Illuminations* : «À vrai dire, le problème serait assez mineur

s'il n'avait des incidences sur le sens à donner à *Une saison en enfer* : est-ce ou non l'adieu à la littérature? Rimbaud renie-t-il ou non l'expérience de la voyance<sup>87</sup>?» Nous n'avons évidemment pas la prétention d'apporter une pièce supplémentaire au dossier. Nous dirons «simplement», à la suite de Pierre Chavot et François de Villandry, qu'à la fin d'*Une saison en enfer*, «Rimbaud regarde son enfer s'éloigner. [...] L'avenir s'annonce radieux, Rimbaud pourra "posséder la vérité dans une âme et un corps"<sup>88</sup>. L'avenir s'annonce radieux, avec ou sans littérature<sup>89</sup>...

Comme nous l'avons déjà mentionné, la métapoésie est, pour nous, strictement affaire de poèmes. Or, dans le cas de Rimbaud, nous n'hésitons pas à y inclure certaines lettres qui mêlent poèmes et réflexion sur la poésie, au point qu'Alain Borer parle de «lettre-poème<sup>90</sup>». Par exemple, la lettre du 10 juin 1871 à Paul Demeny est composée des «Poètes de sept ans» (64 vers), des «Pauvres à l'église» (36 vers), de quatre lignes de commentaires, d'un distique, du «Cœur du pitre» (24 vers) et de neuf autres lignes de remarques<sup>91</sup>.

Rimbaud écrit ses deux lettres dites du voyant respectivement le 13 mai 1871 à Georges Izambard et le 15 mai à Paul Demeny. Dans celle-ci, il développe ce qu'il avait esquissé dans celle-là.

Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*. // Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné dérèglement de *tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant! – Car il arrive à l'*inconnu*! [...] Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables : viendront d'autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé<sup>92</sup>!

Il n'est pas étonnant que Rimbaud ait considéré Baudelaire comme le «premier voyant, roi des poètes, *un vrai Dieu*», car la poésie rimbaldienne est la suite fiévreuse, exacerbée, paroxystique des *Fleurs du mal* et des *Petits poèmes en prose*. En ce sens, Rimbaud est lui-même un «horrible travailleur», ayant commencé par les horizons où Baudelaire s'est affaissé. Par ailleurs, on croirait lire une description de Maldoror lui-même dans le «grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant!». De plus, cette image du «grand malade» qui débouche sur celle du «suprême Savant» n'est pas sans lien avec le malade qui devient «le poète qui console l'humanité». Rimbaud a-t-il lu ses chants «maudits»? Rien ne permet de le croire si nous nous fions à l'*Œuvre-vie*. Mais il n'empêche que Marc Ascione parle de Ducasse comme du frère de Montevideo de Rimbaud<sup>93</sup>. Quoi qu'il en soit, ils se rejoignent sur le terrain de la révolte absolue.

Si, pour Rimbaud, on naît poète («il faut être [...] né poète, et je me suis reconnu poète<sup>94</sup>», disait-il à Izambard le 13 mai 1871), on devient voyant. Encore ici, on ne peut pas ne pas mentionner le nom de Baudelaire : «La plus certaine [occurrence du mot “voyant”], évidemment connue de Rimbaud, reste celle qui revient à [Théophile] Gautier dans la préface qu'il donna aux *Fleurs du mal* (édition Michel Lévy, 1868) : “[...] il [Baudelaire] sait [...] rapprocher ainsi, par des analogies inattendues que seul le *voyant* peut saisir, les objets les plus éloignés [...]”<sup>95</sup>.» Rimbaud ne fut donc pas le premier à considérer Baudelaire comme un voyant. Mais nous nous empressons d'ajouter que la voyance pour Rimbaud dépasse de beaucoup les «analogies inattendues». Encore ici, Rimbaud aura poussé à son paroxysme réflexif (intuitif?) ce que certains avant lui auront esquissé. Pour lui, la voyance s'acquiert au prix d'«un

long, immense et raisonné dérèglement de *tous les sens*». On a principalement retenu de ce dérèglement qu'il s'agissait d'une invitation à tous les excès. Mais a-t-on assez pris en compte que ce dérèglement permettant d'accéder à la voyance doit être raisonné? Louis Forestier l'a rappelé, qui a noté que «[l]a voyance est une activité réfléchie et organisée<sup>96</sup>». La voyance rimbaldivienne est une quête métaphysique.

Nous mesurons bien tout ce que nous devrions dire encore et encore à propos de Rimbaud, notamment sur ses métapoèmes «Ma bohème», «Les Poètes de sept ans», «Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs», «Le Bateau ivre» et «Voyelles». Nous avons la légèreté extrême (insoutenable...) de nous contenter de citer un extrait de son poème en prose «À une raison» tiré des *Illuminations*, qui énonce, nous semble-t-il, la métapoétique rimbaldivienne (même si celle-ci est sans cesse (re)formulée à chaque poème) : «Un coup de ton doigt sur le tambour décharge tous les sons et commence la nouvelle harmonie<sup>97</sup>.» Cette action et son résultat forment assurément un programme métapoétique (ce qui n'exclut évidemment pas d'autres sens, notamment le sens érotique). La création doit faire entendre tous les sons pour que commence la nouveauté, pierre de lance de la «Liberté ravie<sup>98</sup>».

Pour paraphraser un aphorisme de Char, l'œuvre de Rimbaud est la nouveauté réalisée demeurée nouveauté.

Pour Stéphane Mallarmé (1842-1898), Rimbaud, ce «Quelqu'un», fut un «passant considérable» qui «s'op[éra], vivant, de la poésie», comme il l'écrivait dans une lettre à Harrison Rhodes, en avril 1896<sup>99</sup>. Nous pourrions dire que Mallarmé, pour sa part, opéra le grand corps (malade?) de la poésie par des mots tranchants comme un

scalpel. Il ne s'agit pas d'une «œuvre-vie», mais d'une «œuvre-œuvre», tant elle envahit tout, le centre et les marges de la vie de Mallarmé.

«Il n'y a donc, à l'origine du projet mallarméen, nulle révolte – ce que beaucoup lui reprocheront – mais la conscience, plus étonnée que douloureuse, d'une vacuité du monde qu'il appartient au poète de combler car elle correspond essentiellement à la vacuité de la page blanche, de sorte que fertiliser l'une c'est construire [...] l'autre<sup>100</sup>.» Noircir «le vide papier que la blancheur défend<sup>101</sup>» pour atteindre «[l]'œuvre pure [qui] implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots<sup>102</sup>», comme il l'énonce dans son texte fameux de 1895, «Crise de vers». Comme le précise Daniel Leuwers, «Mallarmé ne voit que le “vers” pour rémunérer et compenser “le défaut des langues”. Il s'agit là d'un creuset original apte à être leur “complément supérieur”<sup>103</sup>.»

«Écrire, c'est avant tout s'installer à l'intérieur du langage<sup>104</sup>.» Mallarmé s'y sera installé à demeure, y ayant planté des poèmes comme autant de feux pour mieux éclairer le chemin menant au cœur des mots, avec pour horizon idéal «[l]e Livre, expansion totale de la lettre<sup>105</sup>».

Dans une autre perspective, à côté des poèmes toujours cités de Mallarmé, qu'il s'agisse de «Salut», «Brise marine» ou «Prose (pour des Esseintes)», nous avons été attirée par le métapoème «À un poète immoral» (1861) :

Puisque ce soir, onze décembre  
Mil huit cent soixante-un, je n'ai  
Qu'à rouler le chapelet d'ambre  
D'un rêve cent fois égrené,

Les pieds au feu, sans que m'égare  
Quelque bonnet blanc inconsistent,  
Je vais avec ce blond cigare

Allumer ma verve un instant.

Et, tant que sa lueur vermeille  
Égaiera l'ombre, te rimer  
Une préface où l'on sommeille,  
Moi, qui songe à les supprimer!

Si l'odelette parfumée  
Ne survit au manille, sois  
Franc, c'est qu'hélas! Tout est fumée,  
Tabac d'Espagne et vers français.

Tout!... jusqu'au vieil épithalame  
De la folie et des vingt ans,  
Car par la ville plus d'un blâme  
Ta gaîté qui sent le printemps.

Plus d'un dans sa vertu ridée  
Se drape et t'appelle immoral,  
Toi, qui n'as pas même l'idée  
D'un prospectus électoral!

Laisse chanter, ô cher bohème,  
Leur chanson à tous ces pervers  
Si pervers que pas un d'eux n'aime  
Et que pas un ne fait de vers!  
[...]<sup>106</sup>

On mesure l'exaspération du poète dans ces strophes où il règle ses comptes avec quelques idées reçues. Le «je énonciateur» passe à l'attaque, si nous pouvons dire, lorsqu'il se propose d'«allumer [s]a verve un instant». La quatrième strophe résume ce que le poète pense de la poésie au goût du jour : «tout est fumée, / Tabac d'Espagne et vers français». Ce vers français (dont l'appellation désuète «français» évoque la tradition) serait obsolète, n'étant plus désormais que fumée. Les vers suivants poursuivent dans la même voie : «Plus d'un dans sa vertu ridée / Se drape et t'appelle immoral». Les tenants d'une certaine tradition poétique, dans leur vertu ridée, qualifient le poète d'«immoral». Et, en guise de point d'orgue : «Laisse chanter, ô cher bohème, / Leur chanson à tous ces pervers». Tous ces «pervers»

insensibles à la nouvelle poésie, car «pas un ne fait de vers!». Le locuteur voulait donc «rimer / [u]ne préface» «à un poète immoral». De quel poète s'agit-il? Nous l'ignorons. En revanche, à la lecture des vers «Toi, qui n'as pas même l'idée / D'un prospectus électoral!», comment ne pas penser à Mallarmé lui-même et au «double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel<sup>107</sup>». Devons-nous préciser de quel état est le prospectus électoral?

Dans son texte «Quant au livre», repris en 1897, dans *Divagations*, le poète note : «La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence – ne consent pas d'infériorité<sup>108</sup>». On peut lire d'au moins deux façons cette phrase parataxée. D'une part, la Poésie, qui est proche de l'idée, est de ce fait Musique. D'autre part, même si la Poésie est proche de l'idée, elle est avant tout par excellence «Musique». Dans les deux cas, la Poésie «ne consent pas d'infériorité». Mallarmé aura mené cet idéal vers les plus hauts sommets de la création poétique.

Nous compléterons cet «avant-monde métapoétique» en nous limitant à citer le poème de Verlaine (1844-1896) «Art poétique» qui, datant de 1874, se situe, selon nous, en équilibre entre la «technicité» et la réflexion métapoétique :

*À Charles Morice.*

De la musique avant toute chose,  
Et pour cela préfère l'Impair  
Plus vague et plus soluble dans l'air,  
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

[...]

Car nous voulons la Nuance encor,  
Pas la Couleur, rien que la nuance!  
Oh! La nuance seule fiance  
Le rêve au rêve et la flûte au cor!

[...]

Prends l'éloquence et tords-lui son cou!  
Tu feras bien, en train d'énergie,  
De rendre un peu la Rime assagie.  
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où?

O qui dira les torts de la Rime?  
Quel enfant sourd ou quel nègre fou  
Nous a forgé ce bijou d'un sou  
Qui sonne faux et faux sous la lime?

De la musique encore et toujours!  
Que ton vers soit la chose envolée  
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée  
Vers d'autres cieux et d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure  
Éparse au vent crispé du matin  
Qui va fleurant la menthe et le thym...  
Et tout le reste est littérature<sup>109</sup>.

Alain Michel est d'avis qu'«[a]u XIX<sup>e</sup> siècle, nous ne trouverons plus guère qu'un *Art poétique* qui se déclare tel : celui de Verlaine. Mais précisément le titre est employé par antiphrase puisque l'auteur refuse toute technique et par là même tout «art»<sup>110</sup>.» Ne s'agit-il pas tout de même de «technique» lorsque Verlaine suggère d'emblée de «préf[érer] l'impair»? En revanche, nous présumons qu'Alain Michel fait référence à des vers comme «Prends l'éloquence et tords-lui son cou!» ou «O qui dira les torts de la Rime» quand il affirme que Verlaine «refuse [...] tout «art»». Cependant, ne serait-il pas plus approprié de dire que Verlaine condamne une certaine conception de l'art pour tenter d'en imposer une autre? Celle qui repose sur la «musique» et la «nuance»? Nous sommes donc d'avis que ce poème contient à la fois un aspect didactique, tel qu'on le trouvait dans l'art poétique ancien, même s'il est beaucoup moins accusé, et un aspect réflexif davantage lié à l'esprit nouveau se

manifestant dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, prélude à la métapoésie qui s'imposera au XX<sup>e</sup> siècle.

## C. Métapoésie

Métapoésie ne signifie pas métaphysique et les phantasmes du rêve ne font point de pêche miraculeuse dans les eaux calmes et profondes de la pensée<sup>111</sup>.

### . Apparition du mot

Selon nos recherches, le terme «métapoésie» serait issu du lettrisme : «En France, c'est Altagor, le père de la métapoésie, qui, dès 1948, a exploré les possibilités d'un langage poétique qui se fonde d'abord sur l'exploitation du matériau brut, sonore ou graphique<sup>112</sup>.» Il serait donc apparu et utilisé pour la première fois à cette période précise. Et selon Robert Sabatier,

André Vernier, dit Altagor (né en 1915), géomètre après avoir été manœuvre en usine, commença par écrire des vers traditionnels avant de composer des «symphonies parlées», puis un poème en prose, *Simonia*, 1945, avant sa création de la «métapoésie» qui, pour lui, est discours absolu. Il écrit : «C'est une longue incantation qui fut élaborée dès mon enfance dans la solitude des forêts du Nord et reprise en 1943 jusqu'à sa forme définitive.» Et il définit son art : «C'est une musique parlée, une musique des timbres articulés de l'appareil vocal, un mouvement optimum de la parole pure, un langage-sensation, un développement indéfini de combinaisons et de structures phoniques, une transformation de l'activité mentale-vocale conventionnelle et symbolique en activité réelle, une psychologie motrice pure, une psychophonie motrice pure, une biophonie motrice pure, une cosmophonie.» L'annonce d'un «extra-monde absolu» s'accompagne d'une attitude de mage ou de Grand Maître et il le dédie «aux mânes de Néron et de Caligula, de Nietzsche et de Maldoror, à Rhéxénor-Vengeur...» Son œuvre a été saluée par François Dufrêne comme une des «plus significatives de la poésie phonétique», par Henri Chopin en ces termes : «C'est probablement le seul poète phonétique qui a *monté* un langage inventé de syllabes imaginaires et de phonèmes qu'il sut enregistrer, servi par une voix aux timbres inouïs»<sup>113</sup>.

Bien que cette définition de la métapoésie ne corresponde pas à l'acception du mot dans le contexte où il est utilisé en critique, il n'en reste pas moins que Vernier a été le créateur du mot, et que de la signification linguistique (phonétique) de celui-ci, on en est arrivé à une signification poétique. Nous ne savons pourtant pas quand et par qui le mot a été repris et utilisé en critique. Quoi qu'il en soit, le premier qui l'utilisa pour décrire la poésie de la poésie ne s'y trompa pas : elle ne pouvait mieux porter son nom.

### **. Définitions**

Nos recherches et nos lectures nous ont également permis de constater que la critique contemporaine s'entend sur une acception du mot métapoésie. Bien que l'on ne le trouve dans aucun dictionnaire imprimé, même de poésie; bien qu'il n'y ait aucune définition «officielle» du mot – il apparaît toutefois dans une base lexicographique sur Internet<sup>114</sup> –, son utilisation est avérée dans plusieurs études.

Notons, tout d'abord, la surabondance du préfixe «méta» dans certains termes au XX<sup>e</sup> siècle : métadiscours, métafiction, métatexte, métacritique, métasémiotique, métapsychologie, pour n'en nommer que quelques-uns. Ensuite, on peut établir sans doute un rapport étroit entre «métapoésie» et «métalangage», apparu en 1946, qui est, selon la définition qu'en donne *Le Petit Robert* : «langage formalisé supérieur qui décide de la vérité des propositions du langage-objet<sup>115</sup>».

On entend donc par métapoésie tout poème qui prend la poésie comme sujet, la questionne, la définit/redéfinit, la déconstruit/reconstruit, etc. La métapoésie est «langage sur le langage», dans le langage même. L'on peut établir un certain rapprochement avec la *mise en abyme*, qui consiste à montrer une œuvre «à l'intérieur

d'une autre qui en parle, lorsque les deux systèmes signifiants sont identiques : récit dans le récit, film dans le film, peinture représentée dans une peinture<sup>116</sup>». Du métalangage à la métapoésie, il y a une marge, certes, en ce que la métapoésie ne se détache pas de l'objet sur lequel elle porte, mais l'intègre au contraire en son fondement même. Métapoésie et poésie se fondent en une seule et même entité. Le métalangage, lui, est discours sur le discours, qui n'intègre pas l'espace fictionnel. Celui-ci est miroir d'autres discours alors que celui-là est miroir de lui-même. Mais le lieu de la réflexion s'y retrouve, rattachant en cela les deux termes.

En 1949, Maurice Blanchot a analysé ainsi la poésie de René Char : «L'une des grandeurs de René Char, celle par laquelle il n'a pas d'égal en ce temps, c'est que sa poésie est révélation de la poésie, poésie de la poésie, et, comme le dit à peu près Heidegger de Hölderlin, poème de l'essence du poème<sup>117</sup>.» Ce passage, même s'il ne contient pas le mot «métapoésie», constitue une description précise de ce qu'elle est.

Dans son livre *Esquisses pour une métapoésie* (1986), Pierre Della Faille offre une réflexion – à la fois théorique et poétique – sur la métapoésie en quelques «esquisses». Il la définit ainsi :

La métapoésie est la recherche a-rationnelle qui a pour objet la connaissance de l'être absolu et des principes de cette connaissance par la prééminence donnée au cerveau limbique qui se trouve être la zone d'entre-deux du poste de commande du corps et de l'esprit. [...]

La différence fondamentale entre la poésie traditionnelle et la métapoésie est que, projetée par la pensée pure, la métapoésie ne se cantonne plus dans l'évocation d'êtres matériels immédiatement perceptibles aux sens, mais s'ouvre aux réalités du savoir en mouvement. C'est là ce qu'on pourrait appeler la réalité surréelle. [...]

La métapoésie ouvre la zone mentale où le poète, libéré des apparences immédiatement perceptibles, se trouve haussé dans un univers de possibles tout juste entrevus. Le métapoème est un cri d'espoir vers l'Absolu, mais reste sous-tendu d'une humilité indispensable à la sagesse qui fait mesurer l'altitude des paliers que l'homme gravira peut-être tous, sauf le plus haut.

La métapoésie est donc aussi une discipline qui impose d'accepter les limites de la condition humaine, en l'inscrivant au plus près dans l'Univers<sup>118</sup>.

Décrivant la métapoésie comme une recherche de l'«Absolu» par le métapoème, cette définition propose une poésie qui tend vers un dépassement de ses frontières, qui aspire à la redéfinition à laquelle elle est essentiellement destinée. L'on y fait alors la distinction entre une certaine «poésie traditionnelle» et la métapoésie qui s'en détache et marque un avancement. Présentée ainsi, cette conception nous apparaît toutefois quelque peu inusitée. Puis Della Faille définit ainsi les «métapoètes» :

L'accession des métapoètes, par le biais de leurs émotions et de séismes dans l'imaginal – aux niveaux les plus hauts de l'expression de leur pensée imbriquée dans les labyrinthes encore inexplorés de leur cerveau – atteignent l'illumination qui est peut-être l'éclair de l'évidence<sup>119</sup>.

Les images de ce passage, dont «l'illumination» et «l'éclair de l'évidence» que doivent atteindre les «métapoètes», illustrent sensiblement le contexte créateur, où l'inspiration est la voie d'accès à la poésie. Nous semblant cependant plutôt éthéré, même ésotérique, ce portrait que l'auteur fait des métapoètes et de la métapoésie ressemble davantage, par la manière, à la définition que donnait Vernier, en 1948, de «sa» métapoésie ou à celle de Michel Camus et de Roberto Juarroz.

Michel Camus, poète et critique français (1929-2003), a donné «sa» définition de la métapoésie, dans un entretien publié dans la revue *Prétexte*, en 1994. À la question de Lionel Destremau («Aussi, considérez-vous votre démarche poétique comme celle d'un «métapoète» [...]?»), Michel Camus a répondu ceci :

J'ai souvent usé moi-même du terme de métapoésie, notamment dans un entretien radiophonique avec Edmond Jabès de qui je me suis toujours senti proche. Pourquoi métapoésie? Parce que le sens du sens est au-delà de la langue poétique. Parce que la poésie poétique profane (narcissique et sentimentale) est un cercle vicieux qui n'ouvre aucune transcendance intérieure. Parce que la haute poésie orientale (Rig-Véda, Genèse hébraïque, poésie taoïste, poésie soufie, etc.) est habitée par le sacré, traversée par

l'infini, hantée par l'absolu. À propos de mon travail, je préférerais parler de *transpoésie*<sup>120</sup>.

«Transpoésie», le terme est nouveau dans le lexique poétique. A-t-il à voir avec métapoésie? En est-il un dérivé? Michel Camus précise qu'elle «[est] recherche de «connaissance silencieuse» [...] à travers l'expérience de l'écriture dite poétique. Le livre n'est pas une fin en soi; c'est le résidu d'une expérience de transformation intérieure<sup>121</sup>». Or la «transpoésie» rejoindrait – ne serait-ce que partiellement – la métapoésie en ce que le poème est une recherche toujours recommencée de sa définition. La poésie n'a de cesse de se vouer à son dépassement et ne voit jamais de finalité dans un seul poème, même si celui-ci contient par essence à la fois la genèse et une fin possible de la poésie.

Michel Camus a par ailleurs écrit : «Par métapoésie, il faut entendre la poésie initiatique qui contient en germe sa propre gnose, sa propre mystique, sa propre philosophie vécue – et non pas conceptuelle. [...] La métapoésie est l'art de «voir» l'Invisible dans le visible, le sacré dans le profane, l'Imperceptible dans le perçu, la surnature dans la nature<sup>122</sup>». Cette définition va au-delà du sens «explicite» du poème pour privilégier plutôt le sens «implicite». Selon Camus, la poésie constitue, par la métapoésie, la meilleure connaissance d'elle-même. De ce fait, cela rejoint l'acception que l'on donne à ce mot depuis le début.

D'autres poètes proposent une définition très proche de celle que nous utilisons dans notre thèse. Ainsi, le poète argentin Roberto Juarroz (1925-1995) affirmait en 1994 que «[l]a poésie doit, selon moi, atteindre l'indicible. Comment y parvenir au moyen du dicible? Seule une métapoésie me semble une contre-proposition créatrice, inventive et non rationnelle, imaginative, antérieure ou parallèle à la dialectique, à la

métaphysique et au métalangage<sup>123</sup>». Seule la métapoésie – «parallèle au métalangage» – est donc susceptible de rendre la poésie à ses aspirations profondes.

Pour sa part, Jean-Marie Gleize nous a écrit ceci en 2002 :

Je suppose (renchérissant sur le fait pongien) que tout texte poétique est métapoétique. Qu'autrement dit (d'autres que moi le disent) la poésie dit ce qu'elle dit en le disant (principe de l'explicité), et la poésie dit ce qu'elle dit en se disant (principe de réflexivité); qu'elle parle d'elle-même en parlant d'autres choses, etc. [...] Je suppose aussi que chez certains jeunes écrivains aujourd'hui ressurgit une tendance «méta-» extrêmement puissante [...] <sup>124</sup>.

Bien que nous ne soyons pas entièrement d'accord avec l'affirmation de Gleize selon laquelle «tout texte poétique est métapoétique», cette description de la métapoésie rejoint l'utilisation de ce mot en critique. De plus, elle correspond tout à fait à la définition que nous lui donnons. Pour Gleize, il va de soi qu'un poème est métapoétique car, partant du double principe de l'explicité/réflexivité, bien qu'il parle «d'autres choses», ses multiples intérêts convergent inévitablement vers un enjeu crucial : la poésie. Puis «renchérissant sur le fait Pongien» et sur la «tendance «méta-» extrêmement puissante» chez les jeunes écrivains d'aujourd'hui, il nous rappelle l'ampleur du phénomène métapoétique au XX<sup>e</sup> siècle. Gleize n'a pas donné de définition à proprement parler du mot qu'il emploie dans son ouvrage *La Poésie. Textes critiques XIV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*. Toutefois, il l'utilise de façon très claire quand il parle de ces «textes» des «poètes de la poésie».

Puis une étude sur le recueil de poèmes *Les Planches courbes* d'Yves Bonnefoy, publiée en 2005, se termine par un petit lexique où apparaît l'adjectif «métapoétique» défini comme une «réflexion abstraite au sujet de la poésie<sup>125</sup>». Bien que cette définition semble curieuse de prime abord, la lecture du livre en question confirme

qu'elle rejoint celle de notre thèse. Cette définition prend tout son sens dans la métapoésie de poètes tel Bonnefoy, où la réflexion sur la poésie est tantôt implicite, tantôt explicite, notamment dans *Les Planches courbes*, comme nous le verrons.

### **. Une métapoésie explicite ou implicite**

Comme nous l'avons mentionné brièvement auparavant, il existe une métapoésie qui, sans détours, nomme et interpelle la poésie, déploie des champs lexicaux s'y rattachant directement. Nous la nommons métapoésie «explicite».

Par ailleurs, d'autres poèmes, non moins métapoétiques, parlent de poésie sans la nommer, un réseau lexical ou métaphorique nous la suggérant, pouvant contenir une charge métapoétique. C'est ce que nous nommons la métapoésie «implicite».

Un bel exemple de cela est le poème d'Apollinaire – que nous analyserons en profondeur dans le chapitre lui étant consacré – «La Jolie rousse<sup>126</sup>». Jamais le poème n'y nomme la poésie directement, mais elle s'y trouve pourtant constamment à l'avant-plan. L'on sait qu'il parle de poésie par le choix des mots et des images, par les allusions à l'histoire (la «querelle de la tradition et de l'invention»), au contexte immédiat («de l'Ordre et de l'Aventure»), à celui du poète («Il y a tant de choses que je n'ose vous dire / Tant de choses que vous ne me laisseriez pas dire»). Mais l'on y reste toujours dans la sphère de l'«implicite». D'autres poèmes, parfois moins évidents «métapoétiquement», serviront d'exemples à la définition de la métapoésie implicite lors de l'étude du corpus. L'on ne peut évidemment passer sous silence l'ampleur métapoétique de tels poèmes, bien qu'ils ne nomment pas explicitement la poésie. Ce serait occulter une grande part de réflexion sur la poésie. Ils sont trop

nombreux à l'illustrer autrement qu'en la nommant directement, qu'en l'appelant par son nom propre.

Bref, deux catégories de métopoèmes s'imposent : l'une, tangible, et l'autre, subtile certes, mais présente tout de même. Comme nous l'a écrit Jean-Marie Gleize, «la dimension métopoétique d'un texte est explicite ou implicite, littérale ou métaphorique/allégorique<sup>127</sup>».

## D. Rayonnement de la métopoésie

Ce n'est pas ce qui est regardé qui définit la poésie, c'est le regard. Ce ne sont pas les choses qui arrivent qui font un poème, c'est la façon du poète d'arriver dans les choses<sup>128</sup>.

### . Chez la critique

Bon nombre de critiques utilisent le terme «métopoésie», en le mentionnant au passage ou en s'en servant même dans un titre d'article, de thèse ou de livre. Ainsi en est-il d'Éric Coutelle dans sa thèse de doctorat soutenue en 2004 et publiée en 2005, *Poétique et métopoésie chez Properce : de l'ars amandi à l'ars scribendi*. Il y étudie la métopoésie chez le poète latin Properce, dans les rapports discursifs entre l'écriture de l'amour et l'écriture de la poésie : «Tout d'abord, ma recherche m'aura permis de préciser dans quelle mesure la fiction amoureuse et la réflexion sur l'art sont intimement mêlées dans l'œuvre de Properce, comme il convient à un art poétique indirect<sup>129</sup>.» Utilisant le terme métopoésie dans la même perspective que nous, Éric Coutelle parle d'«art poétique indirect» en ce que la représentation de l'amour chez

Properce devient la métaphore même de la poésie, représentée «implicitement» dans les poèmes.

Dans *Pour la poétique : poésie sans réponse*, Henri Meschonnic écrivait en 1973 : «Une étape importante du travail poétique et métapoétique, dans le lexique, chez lui [Deguy] [...] mêle à la poésie la critique de la poésie<sup>130</sup>» ; «La poésie de Deguy est une pratique réflexive du langage, d'où sa fonction fréquemment métapoétique<sup>131</sup>». Analysant la poésie de Deguy – ou d'autres poètes – comme étant tout à la fois poésie et métapoésie, Meschonnic légitime le fait que de nombreux poètes au XX<sup>e</sup> siècle pratiquent la métapoésie.

Paul Ricœur, dans *La Métaphore vive* (1975), emploie également le terme «métapoétique<sup>132</sup>» en ayant mis en perspective au préalable «la fonction heuristique du discours poétique<sup>133</sup>» où «la possibilité que le discours métaphorique dise quelque chose sur la réalité se heurte à la constitution apparente du discours poétique, qui semble essentiellement non référentiel et centré sur lui-même<sup>134</sup>». Ricœur parle également de «fonction métalinguistique<sup>135</sup>» de la poésie. Pour lui, la poésie devient une métaphore d'elle-même lorsque la poésie n'est pas représentée explicitement, contenant dès lors sa propre gnose : «Comme le fait la sculpture, la poésie convertit le langage en matériau, œuvré pour lui-même; cet objet solide "n'est pas la présentation de quelque chose, mais une présentation de soi-même"<sup>136</sup>.»

Christine Dupouy, dans *René Char*, publié en 1987, utilise beaucoup le terme : «une dimension métapoétique<sup>137</sup>», «le texte métapoétique<sup>138</sup>», «la signification métapoétique<sup>139</sup>», «seule notation métapoétique<sup>140</sup>», «la qualité métapoétique de l'ensemble<sup>141</sup>». En outre, Dupouy soutient que «[l]a métaphore doit nous amener à

lire au-delà d'elle-même. Elle est la marque même du poétique, non pas en tant qu'ornement, mais parce qu'elle est toujours, en dernier ressort, métapoétique : dimension qui n'apparaît pas nécessairement si l'on considère la métaphore individuellement, mais qui s'impose si l'on remplace l'image dans l'ensemble du poème<sup>142</sup>.» Nous ne savons si nous détournons exagérément pour notre profit analytique cette dernière citation, mais il nous plaît d'y voir ce que nous nommons la métapoésie implicite. Prise séparément, chaque métaphore peut ne pas être – ou n'est pas – métapoétique, mais insérée dans le mouvement métaphorique d'ensemble du poème, elle contribue à mettre en valeur une dimension métapoétique implicite. Donnons l'exemple du poème de Char, «Artine». Pour Christine Dupouy, «[p]ar son nom [Artine], elle se présente comme explicitement métapoétique, figure de l'inspiration onirique<sup>143</sup>». Selon nous, «Artine» de Char, constitue une métaphore métapoétique au même titre que «Douve» de Bonnefoy, qui représente indirectement la poésie. «Artine» ne serait-elle pas plutôt «implicitement» métapoétique?

Pour Marie-Claire Bancquart, dans *Poésie de langue française 1945-1960* (1995), les années soixante ont été marquées par «la réflexion critique dans la pratique du poème<sup>144</sup>», c'est-à-dire celle du «poétique et [du] métapoétique<sup>145</sup>». En présentant d'une part le «poétique» et d'autre part le «métapoétique», comme l'a fait Meschonnic, elle distingue ainsi la critique exogène (extérieure au poème) et endogène (la critique dans le poème même); le poème «pensé» versus le poème «pensant»; le métalangage et la métapoésie. Les termes «poétique» et «métapoétique» mis ainsi en rapport nous rappellent alors la double fonction du poème – voire du métapoème – comme réflexion et émotion.

Jean-Marie Gleize, dans *La Poésie. Textes critiques XIV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle* (1995), est de ceux également qui emploient le plus fréquemment le terme : «les surlucides de la poésie réflexive, de la métapoésie<sup>146</sup>», en référence à Mallarmé, Valéry et Michel Deguy; «pour rappeler le caractère intégralement métapoétique du livre<sup>147</sup>», en parlant des *Fleurs du mal*; «archipel métapoétique<sup>148</sup>», lorsqu'il présente l'œuvre de Pierre Oster Soussouev; «la dimension métapoétique<sup>149</sup>» de la poésie de James Sacré, etc. Gleize est celui qui, bien qu'il n'utilise pas le mot de façon différente des autres, lui donne tout son sens.

Pour Philippe Met, dans *Formules de la poésie. Études sur Ponge, Leiris, Char et Du Bouchet* (1999), «ce qui rassemble ces poètes [...] réside fondamentalement dans une conjonction du poétique et du métapoétique, dont Francis Ponge serait là encore la figure de proue<sup>150</sup>». Tout poème, quel que soit son sujet, devient matière à poétique. Toutefois, seul le poème dont le sujet est la poésie se trouve à la jonction du poétique et du métapoétique. Dans le cas de Char, Met note particulièrement ses «réflexions métapoétiques de type aphoristique<sup>151</sup>». La mise en contexte du concept de métapoésie rejoint encore une fois la définition que nous lui donnons depuis le début.

Patrick Née, dans son livre *Yves Bonnefoy* (2005), utilise un cooccurrent du mot métapoésie. Par son œuvre poétique et critique, il considère Yves Bonnefoy comme le «métapoéticien le plus profond<sup>152</sup>». Cette citation dit tout à fait ce que nous dirons de Bonnefoy, à savoir qu'il réfléchit sur sa poésie dans sa poésie. De plus, Patrick Née étend la portée de la métapoésie à l'œuvre de critique du poète. L'on trouve dès lors un amalgame de métapoète et de théoricien dans le mot «métapoéticien». Cela dit,

dans le contexte de notre thèse, Bonnefoy est avant tout métapoète dans ses poèmes mêmes où prend racine une définition plurielle de la poésie, l'essence même de la métapoésie.

En plus de l'utilisation «directe» du mot métapoésie et de tous les termes connexes (métapoétique, métapoème, métapoète), d'autres expressions, rappelant l'idée de la «métapoésie», sont présentes chez les critiques. Voici celles qui apparaissent le plus fréquemment : «poésie de la poésie<sup>153</sup>», «mise en abyme de l'écriture<sup>154</sup>», «le poétique dans la poésie<sup>155</sup>», «mise en question de la poésie<sup>156</sup>», «métalangage poétique<sup>157</sup>», «le poème de la poésie<sup>158</sup>», «réflexion sur la poésie<sup>159</sup>», «poèmes critiques<sup>160</sup>».

### **. Chez les poètes**

Outre les poètes de notre corpus, nombreux sont ceux qui ont écrit, au XX<sup>e</sup> siècle, des «métapoèmes» : de Tristan Tzara à Michel Deguy, de Paul Éluard à Denis Roche, la liste est très longue. De plus, comme nous le faisait remarquer Jean-Marie Gleize, de la plus éditée à la moins connue, la jeune poésie française aurait un penchant tout naturel vers la métapoésie. Nous mettrons en relief, dans les pages suivantes, quelques métapoèmes écrits au fil du siècle.

L'histoire littéraire a surtout retenu la phase dadaïste du parcours littéraire de Tristan Tzara (1896-1963). Ce qui s'explique aisément dans la mesure où ce mouvement a remis en question les fondements mêmes de l'art. Dans le domaine de la poésie, le dadaïste Tzara a notamment expérimenté l'écriture dite des coupures de journaux : l'on tire d'un sac des coupures de journaux qu'on transcrit telles quelles

dans l'ordre de leur apparition. La transgression scripturaire dadaïste, dans la perspective métapoétique, constituerait la matière d'une thèse en soi. Cela dit, Tzara ne fut pas que l'animateur du dadaïsme; il est aussi l'auteur d'une œuvre poétique moins véhémente et transgressive certes, mais qui n'en contient pas moins des poèmes qui valent le détour de la lecture. Citons, en guise d'exemple, «Signal» tiré d'*Indicateur des chemins de cœur* (1931) :

Entre les trames bridées d'une robuste légende  
mon vers hésite au-delà des pas  
la route me happe à l'étincelant tournant  
dans les mailles cahotantes où le mal engrenant  
engloutit la clé de ma raison errante  
malle vide abandonnée dans la brumeuse hôtellerie du sort  
sur les routes – faut-il que je les parcoure toutes –  
qui n'a pas encore trouvé sa dalle arrosoir de mélancolie  
pourquoi t'ai-je quittée de la prodigieuse tristesse marquée  
que tu guérisses aussi vite que la parole du lumineux est vraie  
l'oiseau à ta trace accroché de nuit élaboré  
tête de flèche a glissé plaintif archet le long du rail  
la nuit a éteint la vive distance en berne  
versant des seaux de terre entre nos éveils de flamme se dresse

je ne puis pas t'écrire  
je suis trop sale du mélange de sommeil de suie  
que le train a agité pendant toute la nuit  
dans la bouteille de la nuit

[...] <sup>161</sup>

Empreint d'images insolites, ce poème se lit comme un récit de rêve, notamment à la première strophe où des images se succèdent rapidement sans qu'il ne semble y avoir de suite logique. Ces images défilent comme celles – fortement teintées d'impressions – que l'on voit à bord d'un train en marche, dans lequel prend apparemment place le protagoniste pendant une nuit. La «route» symbolise un univers sur lequel on n'a pas de prise, sur lequel la poésie n'aurait pas de prise : «la route me

happe à l'étincelant tournant / [...] / engloutit la clé de ma raison errante». Sa «raison» n'est-elle pas comparée à une «malle vide abandonnée dans la brumeuse hôtellerie du sort»? Une sorte de perte de contrôle de l'inspiration poétique, qui semble désormais aller à tout hasard – au hasard des routes («faut-il que je les parcoure toutes») –, se manifeste dans les premiers vers (hasardeux) de cette strophe. Cette «perte de contrôle» se révèle également par le regret : «pourquoi t'ai-je quittée de la prodigieuse tristesse marquée». Le protagoniste n'est toutefois pas impuissant devant son sort car c'est lui qui a «quitté» et qui aurait le pouvoir de reprendre. La perte de contrôle semble alors délibérée, comme une poésie que l'on déroute volontairement. La fin de cette strophe indique une voie à suivre, une «guérison» possible en évoquant la vérité de la «parole du lumineux», image que l'on associe à la parole du divin.

Le ton change à la seconde strophe, où le protagoniste sort de cette nuit imprégnée du «mélange de sommeil de suie / que le train a agité pendant toute la nuit / dans la bouteille de la nuit». L'impossibilité d'écrire est toutefois encore présente : «je ne puis pas t'écrire». Au fait, une sorte de «trop plein» d'images ressort de ce poème, où l'impossibilité d'écrire vient d'un reflux d'inspiration auquel on ne peut donner de l'ordre. Évoquant la fragilité de son existence, la poésie pose par le poème un questionnement qui la hante constamment, tel un doute incessant et rongeur, mais prolifique puisque celle-ci est écrite par le fait même.

Si une seule thèse ne suffirait pas à analyser le dadaïsme eu égard à la (méta)poésie, que dire alors du surréalisme considéré comme le mouvement artistique le plus important du XX<sup>e</sup> siècle? Qu'il s'agisse des *Champs magnétiques* d'André

Breton et de Philippe Soupault en 1920, des deux *Manifestes du surréalisme* d'André Breton en 1924 et 1930, des revues, des manifestations et, évidemment, des œuvres de tous les poètes qui furent un temps ou plus durablement surréalistes, ce mouvement fut un immense bouillon de création et de culture. La dictée de l'inconscient, les récits de rêve, l'écriture hypnagogique mis en valeur par l'automatisme verbal et l'image surréaliste dont «la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé<sup>162</sup>» ont renouvelé sinon révolutionné ce que nous nommerons, faute d'une expression plus adéquate, les matériaux poétiques. L'on comprendra dès lors que, quels que soient les poèmes que nous citons, notre choix est condamné d'avance à être désespérément lacunaire. Qui plus est, nous inspirant de la présentation des *Œuvres complètes* de Breton dans la collection de la Bibliothèque de la Pléiade, nous avons choisi un poème de ce dernier qui gravite «aux alentours» de ses grands poèmes.

«Sur la route de San Romano», tiré du recueil *Poèmes* (1948), offre une poésie qui semble jaillir de l'esprit naturellement, sans contrainte. André Breton (1896-1966) y parle de la poésie comme de l'amour, les comparant et les opposant à la fois :

La poésie se fait dans un lit comme l'amour  
Ses draps défaits sont l'aurore des choses  
La poésie se fait dans les bois

[...]

L'acte d'amour et l'acte de poésie  
Sont incompatibles  
Avec la lecture du journal à haute voix

[...]

L'étreinte poétique comme l'étreinte de chair  
Tant qu'elle dure  
Défend toute échappée sur la misère du monde<sup>163</sup>

Comme la plupart des poètes surréalistes, au premier rang desquels Paul Éluard, Breton fait de l'amour une métaphore de la poésie. Le résultat de cet «acte» de poésie comme de cet «acte» d'amour constitue alors «[s]es draps défaits [qui] sont l'aurore des choses». Ces «draps défaits» symboliseraient le poème même, naissant du passage de la poésie. Mais l'étendue de la poésie est vaste : elle «se fait [également] dans les bois / Elle a l'espace qu'il lui faut». Étant ainsi l'une et l'autre interchangeables, poésie et amour empruntent – dans ce poème – le même chemin d'accès au salut, se situant hors des trivialités de l'existence, hors de «toute échappée sur la misère du monde», car ils «[s]ont incompatibles / Avec la lecture du journal à haute voix». Et ce «lit», intime à la poésie et à l'amour, à «[l]'étreinte poétique comme à l'étreinte de chair», constitue la métaphore du poème même, lieu privilégié de toutes les rencontres.

Ce poème est beaucoup moins «surréaliste» – s'il l'est – que les poèmes le plus souvent cités de *Clair de terre* ou de *Revolver à cheveux blancs*, notamment «L'Union libre». Il permet de – nous – rappeler qu'il faut se méfier d'enfermer dans un certain nombre de formules réductrices le parcours d'une œuvre même lorsqu'il s'agit du «pape du surréalisme». Ainsi, «Sur la route de San Romano» repose moins sur une succession d'images surréalistes au «degré d'arbitraire le plus élevé» que sur une suite de vers dont le sens premier nous est plus immédiatement accessible.

L'amour et la poésie étant souvent consubstantiels chez les poètes surréalistes, comment ne pas citer un poème de *L'Amour la poésie* (1929) de Paul Éluard (1895-1952)?

La terre est bleue comme une orange  
 Jamais une erreur les mots ne mentent pas  
 Ils ne vous donnent plus à chanter  
 Au tour des baisers de s'entendre  
 Les fous et les amours  
 Elle sa bouche d'alliance  
 Tous les secrets tous les sourires  
 Et quels vêtements d'indulgence  
 À la croire toute nue.

[...] <sup>164</sup>

Le premier vers étant fort célèbre, on a eu tendance à le citer isolément. Or, il compose un distique métapoétique avec le vers suivant. Si nous le paraphrasions, nous écririons : la terre est bleue comme une orange; ce n'est pas une erreur ou une approximation poétique, non la terre a la couleur d'une orange pourrissante, veuillez me croire car les mots ne mentent pas. En fait, il compose même une «séquence» (au sens sémiologique du terme) avec le vers suivant : outre qu'ils ne mentent pas, les mots ne peuvent plus vous donner à chanter. Il faut donc s'en remettre à l'amour, c'est-à-dire aux baisers qui seront capables eux de s'entendre, seule réponse encore possible face à la terre pourrissante. Et la femme aimée possède toutes les valeurs rédemptrices : une «bouche d'alliance», «tous les secrets tous les sourires» et des «vêtements d'indulgence». Elle est à ce point indulgente qu'elle en est «toute nue». Cette strophe fait admirablement écho à «l'amour la poésie» (en fait, il serait plus approprié ici d'inverser l'ordre : la poésie et l'amour).

La poésie étant évidemment polysémique, ce qui précède n'exclut pas d'autres avenues sémantiques. Ainsi, les mots «ne vous donnent plus à chanter», alors c'est «[a]u tour des baisers de s'entendre», au tour de la poésie de révéler davantage «[t]ous les secrets tous les sourires». Le pronom «elle» pourrait faire allusion à la poésie :

«Elle sa bouche d'alliance / [...] / Et quels vêtements d'indulgence / À la croire toute nue». Ce serait alors la poésie qui se révèle à l'instant même, sans artifice.

Chez René Daumal (1908-1944), la conscience d'écrire est à ce point aiguë qu'elle a donné lieu à l'un des poèmes en prose les plus saisissants qui soient sur le rôle de la poésie. En voici un fragment :

### La Guerre sainte

[...]

Comme il m'est arrivé d'employer le mot «terrible» alors que je n'avais pas la chair de poule. Comme j'ai employé l'expression «crever de faim» alors que je n'en étais pas arrivé à voler aux étalages. Comme j'ai parlé de folie avant d'avoir tenté de regarder l'infini par le trou de la serrure. Comme j'ai parlé de mort, avant d'avoir senti ma langue prendre le goût de sel de l'irréparable. Comme certains parlent de pureté, qui se sont toujours considérés comme supérieurs au porc domestique. Comme certains parlent de liberté, qui adorent et repeignent leurs chaînes. Comme certains parlent d'amour, qui n'aiment que l'ombre d'eux-mêmes. Ou de sacrifice, qui ne se couperaient pour rien le plus petit doigt. Ou de connaissance, qui se déguisent à leurs propres yeux. Comme c'est notre grande maladie de parler pour ne rien voir.

[...] <sup>165</sup>

Publié initialement dans la revue *Fontaine* fondée au début de la Seconde Guerre mondiale, «La Guerre sainte» pose la question fondamentale de la responsabilité éthique du créateur. Même si nous ne voulons pas limiter la portée de ce poème-manifeste au contexte terrible de cette époque, comment ne pas y voir une dénonciation des poètes qui se payaient alors bonne conscience à trop bon compte? Certes, les contextes d'énonciation ne sont évidemment pas les mêmes, mais après l'affirmation éluardienne («Jamais une erreur les mots ne mentent pas»), le désenchantement lucide de Daumal acquiert si possible une plus grande densité. L'extrait cité comprend trois séquences : la première où le «je énonciateur»

s'autocritique; la deuxième où, fort de son autocritique, il peut se permettre de dénoncer la lâcheté des autres; la troisième qui réunit les deux premières alors qu'il est question de «notre grande maladie». Cette maladie, nul doute qu'un tel métapoème la combat avec courage. Cette leçon poétique a-t-elle été entendue?

Toujours durant la Seconde Guerre mondiale, paraît le *Parti pris des choses* (1942) de Francis Ponge (1899-1988). Jean-Marie Gleize ira jusqu'à affirmer «que n'importe quel texte de Francis Ponge, quel que soit son sujet ou sa nature (poème, proème, fragment métatechnique, segment de journal d'écriture...), pourrait figurer au titre de l'art poétique : pour lui le moindre objet délivre une *leçon* qui est indissolublement une leçon morale et une leçon «logique», c'est-à-dire concernant le langage, la conduite de la raison à travers les mots<sup>166</sup>». C'est sans doute dans la perspective où Gleize emploie le terme «leçon» qu'il utilise l'expression «art poétique» au lieu de métapoésie. Parmi ces «objets», citons celui-ci :

### L'Huître

L'huître, de la grosseur d'un galet moyen, est d'une apparence plus rugueuse, d'une couleur moins unie, brillamment blanchâtre. C'est un monde opiniâtrement clos. Pourtant, on peut l'ouvrir : il faut alors la tenir au creux d'un torchon, se servir d'un couteau ébréché et peu franc, s'y reprendre à plusieurs fois. Les doigts curieux s'y coupent, s'y cassent les ongles : c'est un travail grossier. Les coups qu'on lui porte marquent son enveloppe de ronds blancs, d'une sorte de halos.

À l'intérieur l'on trouve tout un monde, à boire et à manger : sous un *firmament* (à proprement parler) de nacre, les cieux d'en-dessus s'affaissent sur les cieux d'en-dessous, pour ne plus former qu'une mare, un sachet visqueux et verdâtre, qui flue et reflue à l'odeur et à la vue, frangé d'une dentelle noirâtre sur les bords.

Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'orner<sup>167</sup>.

Le réseau des images nous permet d'y percevoir la figure du poème : «C'est un monde opiniâtrement clos. Pourtant, on peut l'ouvrir [...]. À l'intérieur l'on trouve tout un monde [...].» Ne peut-on dire la même chose de la poésie? Si l'on poursuit cette métaphore, ne peut-on voir, dans cette «mare» que forment les «cieux d'en-dessus s'affaïss[ant] sur les cieux d'en-dessous», un poème dont l'envers et l'endroit donnent à voir? Et quelle belle métaphore du poème sur la page blanche que cette «dentelle noirâtre sur les bords»! Bref, bien qu'offrant une façon de consommer une huître, l'on peut y superposer la façon d'ouvrir un poème.

Si Ponge ne nomme pas expressément la poésie, il évoque la «parole» comme moyen de transcendance, comme outil nécessaire à la transformation :

#### De la modification des choses par la parole

[...]

À une, de même, onde, à un ensemble informe qui comble son contenu, ou tout au moins qui en épouse jusqu'à un certain niveau la forme, - par l'effet de l'attente, d'une accommodation, d'une sorte d'attention de même nature encore, peut entrer ce qui occasionnera sa modification : la parole.

La parole serait donc aux choses de l'esprit leur état de rigueur, leur façon de se tenir d'aplomb hors de leur contenant. Cela une fois fait compris, l'on aura le loisir, et la jouissance, d'en étudier calmement, minutieusement, avec application les qualités décomptables.

[...] <sup>168</sup>

La parole se présente comme le moyen de donner «forme» aux révélations de l'esprit. C'est par les mots que la «modification des choses» se fait en poésie, qu'un lien se crée, qu'une voix se fait entendre. Le premier paragraphe évoque une certaine «attente» avant que cet «ensemble informe» (que l'on associerait à la pensée, aux

révélations de l'esprit) ne soit formulé par la parole. Au second paragraphe, cette parole devient pour la poésie une «façon de se tenir d'aplomb», de se concrétiser (par le poème), d'accueillir la «rigueur» des «choses de l'esprit». Sous cette forme enfin, la poésie devient saisissable, tangible : «l'on aura le loisir, et la jouissance, d[e l']étudier calmement, minutieusement». Dans ce poème en prose tiré de *Proèmes* (1948), Ponge nous révèle une autre façon de métapoétiser la poésie.

Dans *L'Instant fatal* (1948), Raymond Queneau (1903-1976) a écrit une suite de poèmes intitulée «Pour un art poétique», dont voici le premier :

1

Un poème c'est bien peu de chose  
 À peine plus qu'un cyclone aux Antilles  
 Qu'un typhon dans la mer de Chine  
 Un tremblement de terre à Formose

Une inondation du Yang Tse Kiang  
 Ça vous noie cent mille chinois d'un seul coup  
 Vlan  
 ça ne fait même pas le sujet d'un poème  
 Bien peu de chose

[...]

Un poème c'est bien peu de chose<sup>169</sup>

Bien que le poème soit, selon ces vers, «bien peu», on le mesure à un «cyclone aux Antilles», à un «typhon dans la mer de Chine», à un «tremblement de terre à Formose». Si le poème est «[à] peine plus que cela», c'est dire combien il peut tout de même faire des ravages, combien ce peu est «beaucoup», si nous pouvons dire. Dans la seconde strophe, la même ironie désacralisante est présente, alors qu'«[u]ne inondation du Yang Tse Kiang / [qui] vous noie cent mille Chinois d'un seul coup /

[...] / Ça ne fait même pas le sujet d'un poème». Toutefois, cette strophe en fait son sujet. Enfin, l'on répète qu'un poème est «bien peu de chose» pour renforcer cette «apparente modestie» de laquelle ressort l'effet contraire. L'art poétique n'est pas un enseignement ici, mais un métapoème explicite qui présente le reflet atténué-amplifié de la poésie.

L'œuvre poétique et romanesque de Louis Aragon (1897-1982) couvre une très large partie du XX<sup>e</sup> siècle. Nous aurions pu citer des poèmes de sa phase surréaliste, mais nous avons préféré celui-ci, tiré du *Roman inachevé* (1956) :

Ah le vers entre mes mains mes vieilles mains gonflées nouées de  
veines  
se brise et l'orage de la prose sillonnée de grêle et d'éclairs  
s'abat toute mesure perdue sur le poème lâché comme un chien  
débridé qui court à droite et à gauche flairant tournant cherchant  
la rime  
[...]

Laissez-moi La tourmente des phrases fait voler des bouts de papier  
griffonnés de sortes de papillons noirs et bruns les vestiges d'hier  
une écriture déchirée  
Nul ne peut lire les mots de l'encre après la flamme ni  
que cette poussière qui retombe ne fut qu'une longue une seule  
une interminable lettre d'amour interminée<sup>170</sup>

Si ce n'était des majuscules au début de certains vers, ce long poème non titré et non ponctué constituerait une seule et longue phrase qui suit le fil d'une pensée au rythme de son propre souffle. La première partie évoque la vieillesse d'un poète qui ne sait retenir ni le vers ni la rime. Le vers entre ses mains «se brise» et la «prose» prend place «sur le poème lâché comme un chien [...] cherchant la rime». Il nous plaît de voir, dans ce poème, la tension entre la «vieillesse» de la versification traditionnelle et la «jeunesse» et la force d'une poésie renouvelée. La seconde partie

évoque également les «vestiges d'hier» dans une «écriture déchirée». Dans cette perspective, la «flamme», symbole de destruction mais aussi de renaissance, évoquerait les métamorphoses poétiques. La poésie décrite dans ces images ne semble pas une échappée facile, mais le poète en est investi comme par mission, ou peut-être même par l'«égarement» dont il parle.

L'acte créateur n'offre certes pas de salut immédiat, et l'illusion de la beauté qui en résulte se paie au prix fort d'une certaine souffrance que le poète décrit dans ce long poème métapoétique non titré, tiré également du *Roman inachevé* :

Ici commence la grande nuit des mots  
 Ici le nom se détache de ce qu'il nomme  
 Ici le reflet décrit de sa fantastique écriture  
 Un monde où le mur n'est mur qu'autant  
 Que la tache de soleil s'y attache  
 Que le miroir lunaire a capté l'homme passant

Ici commence la jungle des jongleries  
 Et celui qui parle est dans la persuasion que sa parole  
 Est genèse et le premier jour  
 N'était qu'une bille de verre où les couleurs tordaient leur spirale  
 Mais au second jour il a dit Que les ténèbres soient  
 Pour y faire monter l'éclat des feux d'artifice  
 Au troisième jour il s'est reconnu dans les nuages  
 Au quatrième il s'est reconnu dans les eaux  
 L'écho de sa voix lui est revenu dans la cinquième nuit  
 Un bouquet d'aubes a suffi pour que la parole de l'homme  
 Passe à ses yeux pour le principe de toute création  
 Et le samedi  
 Celui qui parle a créé les poissons et les oiseaux  
 À sa semblance  
 Et le dimanche il est sorti dans la rue avec ses beaux habits  
 Étonné des rires qui l'accompagnent des haussements d'épaules  
 Et de l'encens qui brûle pour d'autres l'orgue pour je ne sais quel Dieu  
 d'église  
 Les cloches les cloches pour la folie  
 Ici commence l'enchantement du verbe et la malédiction des poètes  
 [...]

Les mots m'ont pris par la main  
 Où suis-je À quel petit matin d'égarement  
 Et qu'est-ce qu'il y a dans toutes ces voitures qui passent

Il faut les jurons des charretiers pour arriver aux Halles  
 On suit une idée on s'emballe on ne sait plus ce qu'on dit  
 Voilà Cela commence comme cela les mots vous mènent  
 On perd de vue les toits on perd de vue la terre On suit  
 Inexplicablement le chemin des oiseaux<sup>171</sup>

Évoquant la Genèse, ce poème met en scène l'origine de la parole, puis de la poésie et de la «malédiction des poètes». La première strophe met d'emblée le poème en contexte : «Ici commence la grande nuit des mots». Cependant, cette «nuit» n'assombrit pas l'univers des mots, mais lui ouvre un nouvel éclairage : «Ici le nom se détache de ce qu'il nomme / Ici le reflet décrit de sa fantastique écriture / Un monde...» Dévoilant de prime abord ses intentions d'être détachement et «reflet», ce poème se révèle métapoétique. Le regard importe dans ce passage «où le mur n'est mur qu'autant / Que la tache de soleil s'y attache». À la seconde strophe, «[i]ci commence la jungle des jongleries», ici commence l'acte créateur, la Genèse. Défilent alors les sept jours de la semaine, à l'image de la création que l'on trouve dans la Bible, mais où le créateur ne fait que se regarder. Il pourrait s'agir d'une parodie, d'une critique de ce que «celui qui parle est dans la persuasion que sa parole / Est genèse», croit qu'il a le pouvoir de refaire le monde. Il pourrait également s'agir d'une parodie des mœurs chrétiennes, où le narcissisme l'emporte sur les valeurs fondamentales et où la semaine «biblique» se termine alors que le dimanche l'on sort dans la rue avec «ses beaux habits». Et il pourrait également s'agir d'une poésie qui ne sait se définir autrement qu'en elle-même. À un autre niveau, cette strophe témoigne du regard que l'homme porte à «sa parole». Il y a une sorte de dédoublement de la réalité entre celle du «monde» et celle des poètes, de «l'enchantement du verbe et la malédiction des poètes». Ensuite, la poésie s'impose

au poète telle une souffrance à porter : «Les mots m'ont pris par la main / Où suis-je  
À quel petit matin d'égarement». En proie à la poésie, le poète s'y laisse prendre au  
point d'en être totalement emporté – un emportement qui se rapprocherait d'une  
certaine folie : «On suit une idée on s'emballe on ne sait plus ce qu'on dit». Il pourrait  
s'agir également du «don» qui, conféré au poète, lui fait suivre «inexplicablement le  
chemin des oiseaux», celui du ciel, celui de la création.

Bien que le poème suivant ne constitue pas le dernier poème du recueil, il en  
évoque le titre, devenant à la fois métapoétique du *Roman inachevé* et de la poésie :

Et le roman s'achève de lui-même  
J'ai déchiré ma vie et mon poème

Plus tard plus tard on dira qui je fus

J'ai déchiré des pages et des pages  
Dans le miroir j'ai brisé mon visage

Le grand soleil ne me reconnaît plus

J'ai déchiré mon livre et ma mémoire  
Il y avait dedans trop d'heures noires

Déchiré l'azur pour chasser les nues

Déchiré mon chant pour masquer les larmes  
Dissipé le bruit que faisaient les armes

Souri dans la pluie après qu'il a plu

Déchiré mon cœur déchiré mes rêves  
Que de leurs débris une aube se lève

Qui n'ait jamais vu ce que moi j'ai vu<sup>172</sup>

Le début du poème évoque déjà une fin comme si on allait le lire à rebours, en  
commençant par la clausule. Le poète a «déchiré [s]a vie et [s]on poème» comme s'il

n'allait jamais plus écrire, étant lui-même mort. Ce début de poème donne l'impression que le poète meurt en même temps que son poème. Ensuite, l'on s'adresse à la postérité («plus tard») en tant que reconnaissance du passage de celui qui est mort, de ce qu'il laisse en héritage. Puis, une imposante destruction s'installe, par le verbe «déchirer» qui se répète encore six fois dans le poème. Déchirant tout d'une vie et de la poésie, le poète construit malgré tout un poème. La fin de ce poème donne l'image péremptoire et quelque peu narcissique d'une singulière vie vécue : «Qui n'ait jamais vu ce que moi j'ai vu». Étant conscient de sa propre fin, ce poème incarne la fin de la poésie, la fin du poète même, en un «Je» plurivalent. «Et le roman s'achève» telle une vie s'achève dans un seul poème, incarnant sa propre «mémoire» que l'on «déchire», et celle de la poésie. Si le recueil en entier porte le titre de «roman inachevé», chaque poème incarne invariablement la fin d'un monde («Et le roman s'achève de lui-même»). La métapoésie d'Aragon nous permet d'entrer dans son atelier.

Appréciant particulièrement l'œuvre d'Henry Michaux (1899-1984), il nous importait de l'inclure dans notre florilège des métapoètes du XX<sup>e</sup> siècle. Le refus et la négation font partie de son paysage créateur, à la fois littéraire et pictural, comme pratique signifiante de la redéfinition de la création : «Non seulement Michaux ne s'est littérairement situé à l'intérieur d'aucun genre, mais il aura en somme refusé de se situer à l'intérieur de la seule littérature<sup>173</sup>.» Cela dit, il a tout de même passé par la poésie pour livrer bataille contre l'enfermement générique et créateur : «Comme Francis Ponge, ou d'une tout autre façon les poètes de la mouvance expérimentale (poésie action, poésie performance, poésies concrètes), il participe à cet égard

pleinement d'une remise en cause active des frontières génériques<sup>174</sup>.» Dans ce poème tiré de *Passages* (1963), Henri Michaux louange la musique et dénonce les mots :

### Premières impressions

[...]

Dans ma musique, il y a beaucoup de silence.  
 Il y a surtout du silence.  
 Il y a du silence avant tout qui doit prendre place.  
 Le silence est ma voix, mon ombre, ma clef... signe sans m'épuiser, qui puise en moi.  
 Il s'étend, il s'étale, il me boit, il me consomme.  
 Ma grande sangsue se couche en moi.

[...]

Les races les plus dures, sur la flûte ont été élégiaques. Leur fierté, là, c'est comme si elle n'était pas engagée. Les guerriers peuvent pleurer. Les razzieurs de troupeaux, les violeurs de femmes peuvent s'attendrir.  
 Pas besoin de se justifier. Et on peut aller jusqu'au bout sans ridicule.  
 Un poème aurait vendu la mèche dix fois et la prose rend tout ignoble.  
 Mots, mots qui viennent expliquer, commenter, ravalier, rendre plausible, Raisonnable, réel, mots, prose comme le chacal.

[...] <sup>175</sup>

Ce sont les mots qui permettent à Henri Michaux de décrire le silence. Ce paradoxe est récurrent dans la littérature. Toutefois, le poète l'accentue lorsqu'en plus, il s'en prend successivement au «poème», à la «prose» et aux «mots» mêmes. Sur les ruines de la poésie, de la prose et des mots, il aura entrepris de construire de nouvelles réalités, en étant un «inventeur de mots, inventeur de mondes qu'il décrit, avec une précision, perverse et savoureuse, d'ethnologue, d'entomologiste, de tératologue<sup>176</sup>». Inventeur de mots? L'extrait du poème suivant l'atteste : «Il l'emparouille et l'endosque contre terre; / Il le rague et le roupète jusqu'à son drôle; /

Il le pratèle et le libucque et lui barufle les ouillais; / Il le tocarde et le marmine, / Le manage rape à ri et ripe à ra<sup>177</sup>.» Inventeur de mondes? Il suffit pour s'en convaincre de lire *Un certain Plume* ou *Misérable miracle* pour s'en convaincre aisément, alors que «les comportements humains se dérèglent selon une logique fascinante qui, pour être celle du non-sens et de l'humour, n'en prend pas moins ses prémisses dans la réalité<sup>178</sup>».

Dans les années soixante, un «poète» surgit dans le paysage littéraire : Denis Roche (né en 1937). En 1972, il réunit quelques recueils sous le titre programmatique de *La Poésie est inadmissible*. En 1968, il avait fait paraître *Dialogues du paradoxe et de la barre à mine*, texte où alternent le vers et la prose, dont voici le «Préambule» :

[...]

Et qui brave méprise et le temps et les vers  
Je te dresse, pleurant, cette Aiguille de vers,  
De mes larmes écrits, pour certain témoignage,  
À la Postérité, de mon deuil et dommage.

Devant moi, devant ce que j'ai à dire quant à l'existence ou non de quelques choses qui ne tient pas évidemment à ce que je suis ou entreprends, 158 mots les uns sur les autres, figurant aussi bien cette poésie qu'un objet de mort et de décoration. Figurant cette poésie, tirant avec force *cette langue, la plus déliée des conventions séculaires qui régissent notre culture*.

[...] <sup>179</sup>

Dans le passage en vers, s'adressant, par la forme et par le propos, à la versification traditionnelle et empruntant même l'alexandrin, le poète se moque du style et du lyrisme de la poésie ancienne. Glorifiant celui qui «brave et méprise et le temps et les vers», à qui il «dresse [...] cette Aiguille de vers», il s'apitoie faussement («pleurant [...] / De mes larmes écrits») sur ce «deuil et dommage» que le passé en

vers supporte. Il fait de ses vers une sorte de «témoignage» à une «Postérité» qu'il semble mépriser au même titre que l'histoire de la poésie. Quant au passage en prose, il justifie les vers précédents : l'image des «158 mots les uns sur les autres» décrit la forme d'«aiguille» que le poète a donnée à son poème pour mieux le dissimuler, voire en faire un «objet de mort et de décoration». Puis il tire «avec force cette langue», évoquant la langue française tout autant que la grimace qu'il lui fait, «la plus déliée des conventions séculaires qui régissent notre culture». S'il la «tire avec force», c'est également pour s'en servir autrement, pour en faire ressortir les possibilités à l'extrême. S'adressant ainsi à la langue française comme institution culturelle «séculaire», il s'en prend à la poésie même comme «monument» régi par des siècles de conventions et de règles.

À cet égard, *Le Mécrît* (1972) exacerbe la négation de la poésie par la poésie, notamment dans «La Poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas», qui constitue une suite de «textes» répétant la formule éponyme :

*/II/ La poésie est inadmissible. D'ailleurs elle n'  
existe pas. Je l'ai quittée une semaine auparavant  
Disant : «cette vie vécue des nues d'entre nous»  
Et répétant qu'il le minéral de temps du vent  
Je regarde par la fenêtre de ce flambant neuf  
Hélas, pot, crassier, enflure gigantesque appeau  
Je remonte, sans m'en donner la peine, l'épais  
Tapis de chemins étroits, confondus, oléagineux  
Coulis de saine envie enfilant fesse après fesse  
À l'écharpe agitée depuis le bastingage d'août  
Dernier. Rien n'y fait. De toute façon. Le  
Marbre surgit et soutire tout à l'haleine. Et  
Elle sourit parce que visiblement elle ne peut  
Rien faire d'autre. Sinon, évidemment me jeter  
À la tête quelque aliment dont la vulgarité ne  
Fera qu'ajouter au mystère<sup>180</sup>.*

Clairement métapoétique, ce texte propose une reformulation de l'image poétique. Iconoclaste, Roche s'en prend à la poésie même comme «inexistence», et la maintient dans cet état léthargique sans qu'elle ne semble pouvoir s'exprimer tout à fait. Cependant, la poésie est bien là, sous une autre forme – une forme qui la déforme – mais le poète a le dessus sur elle, l'ayant «quittée». Le poème devient chez Roche un acte de rejet et d'appropriation de la poésie par la force, un acte d'anéantissement : «Rien n'y fait. De toute façon. Le / Marbre surgit et soutire tout à l'haleine. Et / Elle sourit parce que visiblement elle ne peut / Rien faire d'autre.» Dépouillée de son essence propre, la poésie ne peut alors que lui «jeter / À la tête quelque aliment dont la vulgarité ne / Fera qu'ajouter au mystère». L'«aliment» en question pourrait représenter les «images» qui proviennent d'une poésie toujours vivante, que l'on veut faire taire, mais qui semble persister dans ce «mystère» qui la caractérise. Comme dans une sorte d'étranglement, des images déconcertantes surgissent, créant un effet de syncope. Suicidaire, le poème de Denis Roche – comme objet de négation de la poésie – offre une poésie reflétant sa propre tourmente et son désir de se transcender, même au prix de sa propre mort.

Nous compléterons ce survol bien imparfait – jalons arbitraires dans un siècle d'une telle abondance métapoétique – en citant Michel Deguy (né en 1930) et l'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle).

«Michel Deguy n'a jamais cessé, depuis ses premiers livres de poèmes (*Les Meurtrières* en 1959, *Fragment du cadastre* en 1960), de poursuivre la poésie comme question de la poésie, comme interrogation en "actes" du comment et du pourquoi faire<sup>181</sup>.» C'est le cas notamment du texte en prose *Po&sie* (1978), quasi impossible à

citer dans sa totalité, tant la forme est éclatée. Nous nous limiterons à donner en «avant-goût» le tout début de ce texte qui compte quelques pages : «Po et Sie depuis si longtemps indivis décident, après avoir célébré leurs noces de cendres de diamant, une séparation aux fins de ménager le divorce [...]»<sup>182</sup>.» Texte que l'on pourrait qualifier de «poétique-théorique», où «[i]l y est fait état du divorce de la poésie d'avec elle-même, d'une vie mouvementée et d'une crise interne, ici retournée en comédie, mais aussi des maladies de la langue, à quoi le poète réplique (par recreation, ou refondation, ou retension)»<sup>183</sup>.

Michel Deguy a aussi écrit des métapoèmes qui mêlent vers et prose, comme la première partie d'*Aide-mémoire* paru dans *Gisants* (1985) :

Ce qui a lieu d'être  
Ne va pas sans dire

Ce qu'on ne peut pas dire...  
Il faut l'écrire

La partie donne sur le tout  
Qui donne la partie

Savoir à quoi ça ressemble  
C'est notre savoir – non absolu

Il faut de la semblance  
Pour faire de la contiguïté

Le poème est des choses prochaines  
Qu'il faut aller chercher

\*

Comprends-tu que c'est une déclaration d'amour? De même que certaine lumière, la housse de l'aube entre autres, apparie tout en faisant rentrer en elle, les soulevant dans *sa* lueur, toutes les choses qu'on peut énumérer, ainsi le poème à la lueur spéciale de l'éclipse : *l'éclipse de l'être* rend visible et le tout (choses nommées en partie donnant sur le tout) et la lumière : le langage.

Je parle de ce matin bleu léger frais d'automne, en bleu adorable,

et de chasse et d'échassier, cette saveur pour soi, hors tout mais faisant un tout, disjoint et diminutif. Comment le perdrons-nous? Il faut nous en priver<sup>184</sup>.

En une sorte de gradation qui va de la simple existence, «[c]e qui a lieu d'être», en passant par le «dire», l'«écrire», jusqu'au poème «[q]u'il faut aller chercher», la première partie de ce poème retrace une sorte de mise au monde de la poésie, du désir qui en est à l'origine, jusqu'à l'expression momentanée. La seconde partie explique rétrospectivement, tel un retour critique, la première partie du poème. Le «tout», évoqué dans la première partie, y est repris comme image précise du poème, venant justifier et préciser le «rôle» de la poésie et sa place en elle-même, où «[l]a partie donne sur le tout / Qui donne la partie». Cela vient préciser notamment la propriété du poème d'englober la poésie entière. Le poème est donc en ce sens autotélisque, contenant sa propre définition et celle de la poésie.

Puis «Cardiogramme (mai)» parle de la poésie comme privation-nécessité de l'amour, et comme privation-ouverture du poème à son essence même :

La Seine était verte à ton bras  
 Plus loin que le pont Mirabeau sous  
 les collines comme une respiration  
 La banlieue nous prisait  
 J'aurais voulu j'aurais  
 tant besoin que tu penses du bien  
 Mais le courage maintenant d'  
 un cœur comme un prisonnier furieux comme un cœur  
 chassera du lyrique le remords de soi!  
 L'allongement du jour nous a privés de jours  
 Le jusan de la nuit nous détoure les nuits  
 Ô mon amour paradoxal! Nous nous privions de poésie  
 Mais le courage sera de priver le poème  
 du goût de rien sur le goût de tout<sup>185</sup>

Débutant par les images d'un amour commun («La Seine était verte à ton bras / [...] / La banlieue nous prisait»), ce poème se dégrade en des images plus intenses vers la poésie. De la séparation de deux êtres («Un cœur comme un prisonnier furieux»), l'on se trouve devant la séparation de l'amour («Ô mon amour paradoxal!»), puis celle de la poésie et de l'amour («Nous nous privions de poésie»), pour aboutir à la scission de la poésie en elle-même : «Mais le courage sera de priver le poème / du goût de rien sur le goût de tout». Ce dernier vers lance l'espoir de la réconciliation des pôles, mais surtout de la réconciliation de la poésie avec elle-même qui doit s'assumer entièrement comme sa seule et unique voix/voie vers le salut. Ironique, la «privation» évoquée se révèle plutôt une ouverture que l'on donne au poème; une ouverture sur le «tout», sur le désir (le «goût») d'y accéder. L'on privera dès lors le poème «du goût de rien», du néant, pour qu'il rejoigne son essence propre, son existence. Poésie, amour et métapoésie s'unissent donc dans un seul et même poème.

Nous avons conservé pour la fin l'apport de l'Oulipo à la recreation poétique du XX<sup>e</sup> siècle. Fondé en 1960 par Raymond Queneau et François Le Lionnais, ce mouvement a élevé les contraintes formelles au rang de poétique. Comme l'observait Marc Lapprand, «[l]a contrainte est à la base de tout écrit oulipien, qui peut donc se lire comme un essai de fonctionnement de cette contrainte. Cette tendance propre à l'Oulipo, et dûment établie, tend à placer le texte généré par la contrainte comme un sous-produit, tant l'accent est mis sur le procédé davantage que sur le résultat<sup>186</sup>». Certes, il ne faut pas, loin de là, banaliser les «résultats». Pensons seulement au roman de Georges Perec, *La Disparition*, où est totalement absente la lettre sans doute la

plus utilisée de l'alphabet, le «e». Même si le recours au procédé du lipogramme est éblouissant, il n'en demeure pas moins que le roman constitue en soi une œuvre fort intéressante. Mais il est vrai que, dans la perspective oulipienne, le texte vaut en fonction de la réussite ou non de la contrainte expérimentée. Dans le domaine de la poésie, comment ne pas faire référence à *Cent mille milliards de poèmes* (1961) de Raymond Queneau «obtenus en épuisant les combinaisons des quatorze vers de dix sonnets<sup>187</sup>»? Ce type d'expérimentation nous amène à soutenir que ce ne sont pas les poèmes en soi qui sont métapoétiques mais la combinatoire de la contrainte et de l'exercice qui en résulte.

Citons les vers suivants de Jacques Roubaud :

Moi qui ne suis ni Ronsard ni Baudelaire,  
Moi qui suis Jacques Roubaud et qui pour t'avoir connue et aimée  
N'en pense pas moins<sup>188</sup>.

On peut apprécier ce poème en soi, mais il faut savoir que ces vers reprennent presque tels quels les vers d'un poème de Robert Desnos :

En moi qui ne suis ni Ronsard ni Baudelaire,  
Moi qui suis Robert Desnos et qui pour t'avoir connue et aimée  
Les vaud bien<sup>189</sup>.

La connaissance du texte initial nous permet de prendre la mesure exacte de l'intertextualité à l'œuvre dans le poème de Roubaud. Dès lors, la contrainte et sa mise en œuvre forment un tout métapoétique.

Les membres de l'Oulipo ont élevé, disais-je, les contraintes au rang de poétique. Du même coup, ils ont enrichi considérablement un siècle déjà fort riche en expérimentations poétiques.

À la fin de ce chapitre, nous sommes plus que jamais consciente de son aspect vertigineusement schématique. (Ne serait-ce qu'au XX<sup>e</sup> siècle, nous aurions pu nous arrêter à la métapoésie de Paul Valéry, de Paul Claudel, d'Antonin Artaud, d'Henri Pichette, de Bernard Noël, de Marcelin Pleynet, etc.) Nous ne pouvons dire que ceci : ce premier chapitre constituait un petit vol de reconnaissance au-dessus d'un continent poétique, afin de mieux repérer les terres de Guillaume Apollinaire, de René Char et d'Yves Bonnefoy.

«L'avion se pose enfin sans refermer les ailes<sup>190</sup>», poétise Apollinaire dans «Zone», le poème liminaire d'*Alcools*. Espérons que nous poserons le nôtre de la même manière.

## Notes

1. Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, vol. I, Paris, Gallimard, coll. «Le chemin», 1970, p. 164.
2. Alain Michel, «Arts poétiques», *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, préface de François Nourissier, Paris, Encyclopædia Universalis/Albin Michel, 1997, p. 36.
3. Gérard Dessons, *Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*, Paris, Nathan, coll. «Lettres supérieures», 2000 [1995], p. 16.
4. Christian Doumet, «Art poétique», *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Paris, Laffont-Bompiani, coll. «Bouquins», 1997, p. 42.
5. Noël Audet, «Ces étranges poèmes qui se disent "Art poétique", dans le dossier «Ars poetica», *Études littéraires*, vol. 22, n° 3, hiver 1989-1990, p. 110.
6. Voir p. 3.
7. Michel Deguy, «Pensée et poésie», dans le dossier «La nouvelle poésie française», *Magazine littéraire*, n° 396, mars 2001, p. 46.
8. Noël Audet, art. cité, p. 102.
9. Jean-Marie Gleize, «Introduction», *La Poésie. Textes critiques XIV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Larousse, coll. «Textes essentiels», 1995, p. 23.
10. *Ibid.*
11. Jacqueline Cerquiglini, «Un engin si subtil», *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. «Bibliothèque du XV<sup>e</sup> siècle», 1985, p. 16.
12. *Ibid.*, p. 17.
13. Guillaume de Machaut, «Prologue», *Œuvres*, publiées par Ernest Hœpffner, tome premier, Paris, Librairie Firmin-Didot, 1965, p. 1-2.
14. Jacqueline Cerquiglini, *op. cit.*, p. 17.
15. *Ibid.*
16. *Ibid.*, p. 18.
17. *Ibid.*, p. 17.
18. *Ibid.*, p. 18.
19. *Ibid.*, p. 17.
20. *Ibid.*, p. 16-17.
21. Francis Goyet, «Introduction», *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française, coll. «Le livre de poche», 1990, p. 25.
22. Thomas Sébillet, *Art poétique françois*, édition critique avec une introduction et des notes publiées par Félix GaiFFE, Paris, Librairie Nizet, coll. «Société des textes français modernes», 1988, p. 8-11.  
*Et certes comme en tous les arts cette étincelle du feu divin à l'approcher de l'esprit son semblable rend lumière [cette étincelle rend lumière quand on l'approche de l'esprit], par laquelle elle est divinement connue; aussi en l'art Poétique (me soit permis de nommer art ce que plus proprement j'appellerai divine inspiration) reluit-elle en plus vive et apparente splendeur. Car le Poète de vraie marque, ne chante ses vers et carmes autrement que excité de la vigueur de son esprit, et inspiré de quelque divine afflation [enthousiasme]. [...] Mais qui pourrait raisonnablement affirmer que la Poésie fût de nature et de première naissance, sans étude, doctrine ou précepte, autrement que divinement donnée? Car ce qu'en Poésie est nommé art, et que nous traitons comme art en cet opuscul, n'est rien que la nue écorce de Poésie, qui couvre artificiellement sa naturelle sève, et son âme naturellement divine [la poésie est affaire non d'art humain mais d'inspiration divine]. Laquelle encore de son origine et premier usage, et de la continuation d'icelui jusques au présent notre siècle [jusqu'à notre siècle actuel], te sera tant apertement montrée, que tu penseras te faire plus de tort qu'à elle, lui niant sa divinité.* (Francis Goyet, «Art poétique français», *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 51-52. De plus, les traductions entre crochets sont tirées des notes de F. Goyet, p. 156.)
23. Gérard Dessons, *op. cit.*, p. 51.
24. *Ibid.*, p. 84.
25. *Ibid.*, p. 47.
26. *Ibid.*
27. *Ibid.*, p. 53.
28. *Ibid.*, p. 65.
29. *Ibid.*, p. 70.

30. *Ibid.*, p. 69.
31. Joachim Du Bellay, *La Deffence et illustration de la langue francoyse*, texte présenté et commenté par Louis Terreaux, Paris, Bordas, coll. «Bibliothèque Bordas», 1972, p. 65-66. (Les traductions entre crochets sont tirées des notes de L. Terreaux, p. 66.)  
*De tous les anciens poëtes françois, quasi un seul, Guillaume de Lauris et Jean de Meun sont dignes d'estres leus, non tant pour ce qu'il y ait en eux [pour ce qu'il peut y avoir en eux] beaucoup de choses qui se doivent imiter des modernes, comme pour y voir [que parce qu'on y voit] quasi comme une première image de la langue françoise, venerable pour son antiquité. Je ne doute point que tous les peres criroyent la honte estre perdue [crieraient que la honte est perdue, qu'il n'y a plus de honte, de pudeur], si j'osoy' reprendre ou amender [corriger] quelque chose en ceux que jeunes ils ont appris, ce que je ne veux faire aussi [c'est pourquoi je ne ferai pas cela] : mais bien soutiens-je [mais en vérité je soutiens], que celuy est trop grand admirateur de l'ancienneté, qui veut défrauder [priver, frustrer] les jeunes de leur gloire meritée, n'estimant rien, comme dit Horace, sinon ce que la mort a sacré; comme si le temps, ainsi que les vins, rendoit les poësies meilleures.* (Louis Humbert, *La Défense et illustration de la langue française* par Joachim Du Bellay, suivie du projet de l'œuvre intitulée *De la précellence du langage françois* par Henri Estienne, Paris, Librairie Garnier Frères, coll. «Selecta», 1914, p. 79. De plus, les traductions entre crochets sont tirées des notes de L. Humbert, p. 454.)
32. Selon la traduction d'Yvonne Wendel-Bellenger, *La Défense et illustration de la langue française, Œuvres poétiques diverses*, Paris, Librairie Larousse, coll. «Nouveaux classiques Larousse», 1972, p. 81.
33. Nicolas Boileau, «Art poétique», *Œuvres II*, préface de Sylvain Menant, Paris, Garnier-Flammarion, coll. «GF», 1969, p. 91.
34. *Ibid.*
35. Sylvain Menant, «Préface», «Art poétique», *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 22.
36. Nicolas Boileau, *op. cit.*, p. 112.
37. Sylvain Menant, *op. cit.*, p. 18.
38. Aron Kibédi-Varga, *Les Poétiques du classicisme*, Paris, Aux amateurs de livres, coll. «Théorie et critique à l'âge classique», 1990, p. 14.
39. Gérard Dessons, *op. cit.*, p. 55.
40. *Ibid.*, p. 41.
41. Pierre Oster Soussouev, «Fragments», «En guise d'art poétique», *Pratique de l'éloge*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1977, p. 77.
42. Daniel Leuwers, *Introduction à la Poésie moderne et contemporaine*, Paris, Bordas, 1990, p. 1.
43. Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 370-371.
44. Charles Baudelaire, «I – Bénédiction», *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, préface de Claude Roy, notices et notes de Michel Jamet, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1980, p. 5.
45. *Ibid.*, p. 6.
46. *Ibid.*
47. *Id.*, «CXXVI - Le Voyage», *op. cit.*, p. 100.
48. Arthur Rimbaud, «Lettre à Paul Demeny – 15 mai 1871», *Œuvres complètes - Correspondance*, édition présentée et établie par Louis Forestier, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1992, p. 237.
49. Charles Baudelaire, «IV – Correspondances», *op. cit.*, p. 8.
50. Pierre Cheymol, *Les Aventures de la poésie*, tome II, Paris, José Corti, 1988, p. 23.
51. *Ibid.*
52. Charles Baudelaire, «IV - Correspondances», *op. cit.*, p. 8.
53. *Id.*, «II - L'Albatros», *op. cit.*, p. 7.
54. *Id.*, «CXXVI - Le Voyage - VIII», *op. cit.*, p. 100.
55. *Id.*, «CXVIII – Le Reniement de Saint-Pierre», *op. cit.*, p. 91.
56. Victor Hugo, cité par Michel Jamet, «Notes», Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 952.
57. Cité par Daniel Leuwers, *op. cit.*, p. 41.
58. Charles Baudelaire, «XXXIX», *op. cit.*, p. 30.
59. Michel Jamet, «Notes», Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 962.
60. Charles Baudelaire, «Préface», *Petits poèmes en prose*, *op. cit.*, p. 161.

61. *Ibid.*
62. Arthur Rimbaud, «Lettre à Paul Demeny – 15 mai 1871», *op. cit.*, p. 237.
63. André Breton, «Chronologie», *Œuvres complètes*, vol. I, édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1988, p. XXXVI.
64. Isidore Ducasse (Comte de Lautréamont), «*Les Chants de Maldoror - Chant premier*», *Œuvres complètes (Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II)*, préface de J.M.G. Le Clézio, édition établie, présentée et annotée par Hubert Juin, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1973, p. 17.
65. *Id.*, «*Les Chants de Maldoror – Chant sixième*», *op. cit.*, p. 233-234.
66. *Ibid.*, p. 20.
67. Isidore Ducasse (Comte de Lautréamont), *Poésies I*, *op. cit.*, p. 281.
68. Pierre Bourdieu, «Mais qui a créé les “créateurs”?», *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, coll. «Reprise», 2000 [1984], p. 215.
69. Charles Baudelaire, «XLVIII - Any where out of the world», *Petits poèmes en prose*, *op. cit.*, p. 208.
70. *Ibid.*, p. 209.
71. Isidore Ducasse (Comte de Lautréamont), *Poésies I*, *op. cit.*, p. 293.
72. *Ibid.*
73. *Ibid.*, p. 291.
74. *Ibid.*, p. 293.
75. Pierre Cheymol, *op. cit.*, p. 69.
76. Claude Bonnefoy, *La Poésie française des origines à nos jours*, anthologie, Paris, Seuil, 1975, p. 307.
77. Cité par Claude Bonnefoy, *op. cit.*, p. 308.
78. Claude Bonnefoy, *op. cit.*, p. 313.
79. Arthur Rimbaud, *Œuvre-vie*, édition du centenaire établie par Alain Borer avec la collaboration d'Andrée Montègre et de Marc Ascione, Paris, Arléa, 1991.
80. Pierre Cheymol, *op. cit.*, p. 48.
81. Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 141.
82. *Ibid.*
83. *Id.*, «Délires - II - Alchimie du verbe», *Une saison en enfer*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 151.
84. *Id.*, «Adieu», *Une saison en enfer*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 157.
85. *Ibid.*
86. Cité par Louis Forestier, «Notes», Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 499.
87. *Ibid.*, p. 500.
88. Pierre Chavot et François de Villandry, *L'ABCdaire de Rimbaud*, Paris, Flammarion, 2001, p. 96.
89. Cela dit, «[c]omme presque tous les éditeurs aujourd'hui, je place les *Illuminations* après *Une saison en enfer*, considérant que la reprise de 1874 [«[d]ans les premiers mois de 1874 [...], Rimbaud recopie une partie des poèmes qui constitueront *Illuminations*»] constitue une étape décisive du recueil». (Louis Forestier, «Notes», Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 501.)
90. Alain Borer, «Introduction», Arthur Rimbaud, *Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. LXVI.
91. Arthur Rimbaud, «12. Rimbaud à Paul Demeny», *Correspondance*, *op. cit.*, p. 238-241.
92. *Id.*, «11. Rimbaud à Paul Demeny», *Correspondance*, *op. cit.*, p. 233.
93. Marc Ascione, «Notes», Arthur Rimbaud, *Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 999.
94. Arthur Rimbaud, «10. Rimbaud à Georges Izambard», *Correspondance*, *op. cit.*, p. 230.
95. Cité par Jean-Luc Steinmetz, «Notes», Arthur Rimbaud, *Œuvre-vie*, *op. cit.*, p. 1046. Par ailleurs, de manière subsidiaire, nous remarquons que ce passage se rapproche de la définition que donnera de l'image surréaliste Breton dans son *Manifeste* de 1924. Voir André Breton, *Manifeste du surréalisme*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 337-338.
96. Louis Forestier, «Notes», Arthur Rimbaud, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 537.
97. Arthur Rimbaud, «À une raison», *Les Illuminations*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 167.
98. *Id.*, «Les Poètes de sept ans», *Poésies 1870-1871*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 80.
99. Stéphane Mallarmé, *Arthur Rimbaud*, Paris, Fourbis, 1991, p. 14, 13 et 26.
100. Pierre Cheymol, *op. cit.*, p. 138.

101. Stéphane Mallarmé, «Brise marine», *Poésies - Anecdotes ou Poèmes - Pages diverses*, édition établie, préfacée et annotée par Daniel Leuwers, Paris, Librairie générale française, coll. «Le livre de poche», 1977, p. 24.
102. *Id.*, «Crise de vers», *Poésies - Anecdotes ou Poèmes - Pages diverses*, *op. cit.*, p. 204-205.
103. Cité par Daniel Leuwers, *Introduction à la Poésie moderne et contemporaine*, *op. cit.*, p. 59.
104. Daniel Leuwers, «Préface», Stéphane Mallarmé, *Poésies - Anecdotes ou Poèmes - Pages diverses*, *op. cit.*, p. V.
105. Stéphane Mallarmé, «Quant au livre», *Poésies - Anecdotes ou Poèmes - Pages diverses*, *op. cit.*, p. 225.
106. *Id.*, «A un poète immoral», *Poésies*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1992, p. 148.
107. Cité par Daniel Leuwers, *Introduction à la Poésie moderne et contemporaine*, *op. cit.*, p. 49.
108. Stéphane Mallarmé, «Quant au livre», *Poésies - Anecdotes ou Poèmes - Pages diverses*, *op. cit.*, p. 227.
109. Paul Verlaine, «Art poétique - Jadis et Naguère», *Œuvres poétiques complètes*, édition présentée et établie par Yves-Alain Favre, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1992, p. 150-151.
110. Alain Michel, *op. cit.*, p. 43.
111. Fernand Verhessen, «Introduction», *Esquisses pour une métapoésie*, Bruxelles, Le Cormier, 1986, p. 7.
112. S.A., «Données encyclopédiques, Multimédia/Hachette livre», [http://www.fr.encyclopedia.yahoo.com/articles/na/na\\_1812\\_p0.html](http://www.fr.encyclopedia.yahoo.com/articles/na/na_1812_p0.html), p. 1 de 1.
113. Robert Sabatier, *Histoire de la poésie française. La poésie du XX<sup>e</sup> siècle*. 3- «Métamorphoses et modernité», Paris, Albin Michel, 1975, p. 591.
114. Robert Escarpit (s. la dir. de), *Dictionnaire international des termes littéraires*, Université de Limoges, <http://www.ditl.info/lex/lexico.php>, p. 1 de 1.
115. Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Nouveau Petit Robert 1*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2003, p. 1619.
116. *Ibid.*, p. 5.
117. Maurice Blanchot, «René Char», *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1972 [1949], p. 105.
118. Pierre Della Faille, *Esquisses pour une métapoésie*, *op. cit.*, p. 17-18.
119. *Ibid.*, p. 37.
120. Michel Camus, «Réponse à Lionel Destremau», *Prétexte*, n° 1, octobre 1994, [http://ductus.fr/michelcamus/page\\_textes/LettreVives.html](http://ductus.fr/michelcamus/page_textes/LettreVives.html), p. 4 de 6.
121. *Ibid.*
122. Michel Random, «Michel Camus : le voyageur du sans-nom», «Hommage à Michel Camus», [http://ductus.fr/michelcamus/page\\_textes/HOM\\_RANDOM.html](http://ductus.fr/michelcamus/page_textes/HOM_RANDOM.html), p. 2 de 3.
123. Roberto Juarroz, «La vision qui crée ce qu'elle voit», entretien avec le poète argentin Roberto Juarroz, *Science et imaginaire*, Paris, Albin Michel/Cité de Sciences et de l'industrie, 1994, <http://www.jose-corti.fr/titresiberiques/quinieme-verticale.html>, p. 7 de 10.
124. Jean-Marie Gleize, «Re : À propos de métapoésie», courriel reçu le 31 mai 2002, p. 1 de 1.
125. Caroline A.-Saillant et Pierre Brunel, *Les Planches courbes*, Yves Bonnefoy, Paris, Hatier, coll. «Profilbac», 2005, p. 144.
126. Guillaume Apollinaire, «La Jolie rousse», *Calligrammes, Œuvres poétiques*, préface par André Billy, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1965, p. 313-314.
127. Jean-Marie Gleize, «Re : Question de poésie», courriel reçu le 29 mars 2006, p. 1 de 1.
128. Claude Roy, «Poésie, parole mémorable», préface à l'*Anthologie de la poésie française du XX<sup>e</sup> siècle*, tome I, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 2000, p. 11.
129. Éric Coutelle, *Poétique et métapoésie chez Properce : de l'ars amandi à l'ars scribendi*, Paris/Louvain, Peeters, coll. «Bibliothèque d'études classiques», 2005, p. 635.
130. Henri Meschonnic, *Pour la poétique : poésie sans réponse*, vol. V, Paris, Gallimard, coll. «Le chemin», 1978, p. 166.
131. *Ibid.*, p. 175.
132. Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 316 et 388.
133. *Ibid.*, p. 7.
134. *Ibid.*, p. 10-11.
135. *Ibid.*, p. 385.

136. *Ibid.*, p. 283.
137. Christine Dupouy, *René Char*, Paris, Belfond, coll. «Les dossiers Belfond», 1987, p. 73.
138. *Ibid.*, p. 97.
139. *Ibid.*, p. 157.
140. *Ibid.*, p. 174.
141. *Ibid.*, p. 191.
142. *Ibid.*, p. 200.
143. *Ibid.*, p. 236.
144. Marie-Claire Bancquart, *Poésie de langue française 1945-1960*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 9.
145. *Ibid.*, p. 150.
146. Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 371.
147. *Ibid.*
148. *Ibid.*, p. 648.
149. *Ibid.*, p. 653.
150. Philippe Met, *Formules de la poésie. Études sur Ponge, Leiris, Char et Du Bouchet*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Écriture», 1999, p. 8.
151. *Ibid.*, p. 179.
152. Patrick Née, *Yves Bonnefoy*, Paris, Association pour la diffusion de la pensée française (Adpf), ministère des Affaires étrangères, 2005, p. 42.
153. Michel Collot, «Introduction – XX<sup>e</sup> siècle», *Anthologie de la poésie française, XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup>, XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2000, p. 835.
154. *Ibid.*, p. 853.
155. Marie-Claire Bancquart, *La Poésie en France du surréalisme à nos jours*, Paris, Ellipses, coll. «Thèmes et études», 1996, p. 80.
156. Gilles Plazy, «Hypnos exégèse», *René Char*, collectif dirigé par Dominique Fourcade, Paris, L'Herne, 1971, p. 140.
157. Jean Cohen, *Le Haut langage : théorie de la poéticité*, Paris, Flammarion, 1979, p. 138.
158. *Ibid.*, p. 222.
159. Christine Dupouy, *op. cit.*, p. 250.
160. Dominique Combe, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989, p. 89-90.
161. Tristan Tzara, «Signal», *Indicateur des chemins de cœur, Œuvres complètes*, tome 2, texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1991 [1977], p. 12.
162. André Breton, «Manifeste du surréalisme», *Œuvres complètes*, vol. I, *op. cit.*, p. 338.
163. *Id.*, «Sur la route de San Romano», *Poèmes (1948)*, *Œuvres complètes*, vol. III, édition de Marguerite Bonnet publiée, pour ce volume, sous la direction d'Étienne-Alain Hubert avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas et José Pierre, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1999, p. 419-421.
164. Paul Éluard, «VII», *Capitale de la douleur* suivi de *L'Amour la poésie*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1993 [1926-1929], p. 153.
165. René Daumal, *Le Contre-ciel* suivi de *Les Dernières paroles du poète*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1990 [1955-1970], p. 204.
166. Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 584.
167. Francis Ponge, «L'Huître», *Le Parti pris des choses* suivi de *Proèmes*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1998 [1942-1948], p. 43.
168. *Id.*, «De la modification des choses par la parole», *op. cit.*, p. 122-123.
169. Raymond Queneau, «Pour un art poétique I», *L'Instant fatal* précédé de *Les Ziaux*, Paris, Gallimard, 1966 [1948], p. 153.
170. Louis Aragon, *Le Roman inachevé*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1994 [1956], p. 56-59.
171. *Ibid.*, p. 83-85.
172. *Ibid.*, p. 202-203.
173. Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 597.
174. *Ibid.*, p. 598.
175. Henri Michaux, «Premières impressions», *Passages (1937-1963)*, Paris, Gallimard, coll. «Le point du jour», 1963 [1950], p. 118-119 et 132.

176. Claude Bonnefoy, «Henri Michaux», *La Poésie française des origines à nos jours*, Paris, Seuil, 1975, p. 476.
177. Henri Michaux, «Le Grand combat», cité par Claude Bonnefoy, *op. cit.*, p. 476.
178. *Ibid.*
179. Denis Roche, «Préambule», *Dialogues du paradoxe et de la barre à mine, La Poésie est inadmissible, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Seuil, coll. «Fiction & Cie», 1995, p. 431-432.
180. *Id.*, «La Poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas», *Le Mécrit*, *op. cit.*, p. 514.
181. Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 639.
182. Michel Deguy, *Jumelages*, Paris, Seuil, 1978, p. 55.
183. Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 640.
184. Michel Deguy, «Aide-mémoire», *Gisants*, Paris, Gallimard, 1985, p. 131.
185. *Id.*, «Cardiogramme (mai)», *Gisants*, *op. cit.*, p. 19.
186. Marc Lapprand, *Poétique de l'Oulipo*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, coll. «Faux titre», 1998, p. 47.
187. Hendrik van Gorp *et al.*, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, coll. «Dictionnaires & Références», 2001 [1998], p. 342.
188. Cité par Marcel Bénabou, «Les ruses du plagiaire. Exemples oulipiens», *Le Plagiat*, Christian Vandendorpe (s. la dir. de), Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, coll. «Actexpress», 1992, p. 19.
189. Robert Desnos, «Non l'amour n'est pas mort», *Corps et biens*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1968 [1953], p. 99.
190. Guillaume Apollinaire, «Zone», *Alcools, Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 40.

## CHAPITRE II

### Guillaume Apollinaire

Enfin Apollinaire, le poète Guillaume Apollinaire trouve, en son temps, la hauteur interdite à tout autre que lui, et trace la nouvelle voie lactée entre le bonheur, l'esprit et la liberté, triangle en exil dans le ciel de la poésie de notre siècle tragique, tandis que des labeurs pourtant bien distincts, en activité partout, se promettent d'établir, avec de la réalité éprouvée, *une cité* encore jamais aperçue sous l'emblème de la lyre<sup>1</sup>.

Guillaume Apollinaire (pseudonyme de Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky) est né le 26 août 1880 à Rome d'un père italien et d'une mère polonaise. Il participera, comme sous-lieutenant au 96<sup>e</sup> régiment d'infanterie, à la Première Guerre mondiale qui lui inspirera de nombreux poèmes. Il meurt le 9 novembre 1918 de la grippe espagnole qui ravage alors Paris, six mois après son mariage avec Jacqueline Kolb, l'inspiratrice de «La Jolie rousse». Ses œuvres poétiques les plus connues sont *Alcools* (1913) et *Calligrammes* (1918).

L'œuvre poétique de Guillaume Apollinaire «occupe une place unique dans notre histoire littéraire : à la naissance de la modernité. C'est de "Zone", le premier poème d'*Alcools*, que date la poésie d'aujourd'hui, davantage que de Mallarmé<sup>2</sup>». Certes, ce jugement sur les rôles respectifs de Mallarmé et d'Apollinaire dans la naissance de la modernité est contestable. Cependant, il met en valeur le rôle fondamental joué par ce dernier dans la (re)définition de la poésie au XX<sup>e</sup> siècle. Ce rôle, toutefois, peut sembler paradoxal, car ce poète de l'«entre-deux» mondes – ceux «de la tradition et

de l'invention / De l'Ordre et de l'Aventure<sup>3</sup>», ne fut-il pas à la fois «gardien "créatif" de l'héritage<sup>4</sup>» et «trouveur de formes<sup>5</sup>», selon Jean-Marie Gleize? Or, lui-même soutient qu'

[e]n réalité, il n'y en a qu'un. Comme il le dit dans *la Jolie rousse*, qui n'est pas qu'un poème-bilan, mais aussi un poème-manifeste, Apollinaire connaît «plusieurs langages», et ne craint pas de les faire se toucher ou de les mélanger. [...] Apollinaire, lui, est explicitement inventeur, absolument «moderne», entre cubisme, futurisme et surréalisme, mais il apparaît aussi comme le dernier pratiquant audible du chant sentimental<sup>6</sup>.

Il n'y en a peut-être qu'un, mais le critique lui-même nuance, nous semble-t-il, son jugement à la fin, sans parler de ses deux expressions précédemment citées. Quoi qu'il en soit, nous y reviendrons. Pour l'instant, contentons-nous d'indiquer que, notamment à cause de tout ce que représente Apollinaire – ce dont témoignent les citations précédentes –, il nous est apparu important, voire essentiel de lui consacrer un chapitre de notre thèse sur la métapoésie en poésie française du XX<sup>e</sup> siècle.

## A. «De l'Ordre et de l'Aventure» – *Alcools*

[...] les poètes auront une liberté inconnue jusqu'à présent. Qu'on ne s'étonne point si, avec les seuls moyens dont ils disposent encore, ils s'efforcent de se préparer à cet art nouveau (plus vaste que l'art simple des paroles), où, chefs d'un orchestre d'une étendue inouïe, ils auront à leur disposition : le monde entier, ses rumeurs et ses apparences, la pensée et le langage humain, le chant, la danse, tous les arts et tous les artifices, plus de mirages encore que ceux que pouvait faire surgir Morgane sur le mont Gibel pour composer le livre vu et entendu de l'avenir<sup>7</sup>.

*Alcools* marque l'entrée de la poésie dans la modernité du XX<sup>e</sup> siècle. Ce recueil est tout à la fois réflexion et ivresse – un pont jeté entre le passé et le présent. Des poèmes comme «Zone» et «Vendémiaire» marquent une coupure entre les vers anciens et nouveaux, entre deux mondes qui semblent pouvoir tout de même encore cohabiter dans le creuset des poèmes d'Apollinaire. À titre d'exemple, «L'Adieu<sup>8</sup>», ce poème d'espoir, ne compte que cinq vers plutôt brefs, ne présente aucune ponctuation, comme tous les poèmes du recueil, mais le mètre et la rime y sont toujours présents. Sa forme brève, qui impose un rythme différent, en fait d'une certaine manière sa nouveauté. En conservant le mètre et la rime dans un poème constitué d'un seul quintil, il marque un certain avancement vers le renouveau poétique propre au XX<sup>e</sup> siècle. Citons également «Chantre» (AL, p. 63), poème constitué d'un seul vers : «Le monastique d'Apollinaire parle – entre les lignes, si l'on peut dire – de tout cela : du fait que le vers libre est marié au vers contrain<sup>9</sup>».

*Alcools* possède un pouls arhythmique en ce qu'il passe de la poésie versifiée à la poésie verslibriste, et ce, parfois dans les mêmes poèmes. Il emprunte librement à la tradition. C'est dire qu'un souffle de poésie libre redéfinit les formes traditionnelles

imposées jusqu'alors. Ce mélange fait d'*Alcools* un recueil singulier. Bien que nous considérons l'ensemble du recueil comme étant métapoétique par le travail qu'il opère sur la forme – «et les formes en disent aussi long sur l'esthétique que toutes les pétitions de principe<sup>10</sup>» – et surtout par l'avancement qu'il marque par rapport à la versification qui reste malgré tout présente dans sa poésie, quelques poèmes seulement parlent de poésie directement ou indirectement.

À l'ouverture d'*Alcools* on saisit deux paradoxes qui immédiatement piquent l'attention. Le premier est que l'expression du monde moderne passe encore par l'antique. Le second est que ce monde moderne n'est jamais assez moderne, et qu'il s'use, qu'il se périmé si vite, qu'il devient vite ancien à son tour<sup>11</sup>.

#### **. Une zone entre tradition et invention**

L'on entre dans *Alcools* par le poème «Zone» (AL, p. 39-44), comme si la poésie entrait dans une nouvelle zone, celle de la nouveauté. Ce poème donne le ton au recueil qui, bien que comptant des poèmes plus «traditionnels», annonce du début à la fin les métamorphoses qui se produisent dans et par la poésie. «Zone» reflète tout le mouvement de l'ancienne poésie vers la nouvelle, une «zone» d'entrée de la poésie dans la modernité : «La nouvelle esthétique, que propose Apollinaire dans le poème liminaire d'*Alcools*, vise à rassembler et à exalter l'hétéroclite. Quand la poésie accepte le chaos et le hasard<sup>12</sup>.»

Le poème «Zone» constitue également une sorte de préface au recueil. Il y témoigne de l'inéluctable scission en train de se produire en poésie, à travers son attachement au monde ancien et son regard résolument tourné vers le monde moderne. Le poète est conscient de ces tiraillements, de ces déchirures, de cette lutte

entre deux mondes qui seront bientôt irréconciliables. Il décrit d'ailleurs très bien ce passage dans les *Méditations esthétiques* :

On ne peut transporter partout avec soi le cadavre de son père. On l'abandonne en compagnie des autres morts. Et, l'on s'en souvient, on le regrette, on en parle avec admiration. Et, si l'on devient père, il ne faut pas s'attendre à ce qu'un de nos enfants veuille se doubler pour la vie de notre cadavre. Mais, nos pieds ne se détachent qu'en vain du sol qui contient les morts<sup>13</sup>.

Même s'il contient des alexandrins, «Zone» rompt formellement avec la poésie traditionnelle : aucune ponctuation, quelques rimes si hasardeuses qu'elles semblent involontaires, des strophes irrégulières, des vers longs et courts qui se chevauchent. Par moments, l'anaphore et l'allitération scandent le poème, lui imposant un certain rythme. Les images tentent surtout de saisir tous les bruits de la ville et accusent le va-et-vient entre le passé du «je énonciateur», le présent et l'avenir. Tout se bouscule, se chevauche. Le poème compte plusieurs pages et est suivi du «Pont Mirabeau», poème dont la forme est plutôt traditionnelle, comme pour mieux marquer le contraste modernité/tradition présent dans ce recueil.

Mais l'ancienne poétique ne peut se saisir totalement du texte; il reste en marge de la tradition; il est désaccordé de ce à quoi il fait songer; en bref, il se situe dans une « Zone » nouvelle, troublante déjà, mais encore indécise<sup>14</sup>.

Tout commence d'ailleurs dès le titre qui, si neutre soit-il, évoque une poésie qui appartient à la fois à l'ancien et au moderne, une poésie qui veut décrire une nouvelle zone, mais qui n'oublie pas l'enfance et les souvenirs.

À la fin tu es las de ce monde ancien  
(«Zone», p. 39)

Dès le début, on évoque une «fin» comme si l'entrée dans le recueil était l'aboutissement d'un combat à mener pour imposer une nouvelle réalité (ce poème aurait d'ailleurs été écrit après tous les autres poèmes d'*Alcools*, mais «Apollinaire le retint pour ouvrir symboliquement le recueil<sup>15</sup>»), pour en finir une fois pour toutes avec un passé, si attachant soit-il. Comme si tout se mettait à prendre vie autrement, comme un long et impressionnant dégel. Même certains monuments, si anciens soient-ils, voient leur immuabilité se mettre en mouvement :

Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin  
(«Zone», p. 39)

Le poète, qui se dédouble en se tutoyant, en a «assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine» («Zone», p. 39). En outre, il déplore qu'«[i]ci même les automobiles ont l'air d'être anciennes» («Zone», p. 39). C'est dire que le passé pèse de tout son poids de traditions même sur les inventions. Curieusement,

La religion seule est restée toute neuve la religion  
Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation

Seul en Europe tu n'es pas antique ô Christianisme  
L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X  
Et toi que les fenêtres observent la honte te retient  
D'entrer dans une église et de t'y confesser ce matin  
(«Zone», p. 39)

Seule la religion n'aurait pas vieilli, ce qui peut étonner quand on sait qu'aujourd'hui elle incarne les valeurs les plus conservatrices. On peut présumer que ce n'était pas encore le cas alors. Quoi qu'il en soit, nous y reviendrons.

Par la suite, nous lisons un premier passage explicitement métapoétique :

Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui  
 chantent tout haut  
 Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux  
 Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures policières  
 Portraits des grands hommes et mille titres divers  
 («Zone», p. 39)

Tout ce qui sort des conventions poétiques traditionnelles est ici poésie. Les affiches qui chantent tout haut, c'est la poésie publique, ouverte sur ce monde qu'est désormais celui du poète. La poésie se trouve dorénavant partout, même des affiches et des publicités en contiennent : «Elle n'est plus seulement dans les livres; elle éclate au regard<sup>16</sup>.» Le personnage déambulant dans les rues de Paris décrit ce qu'il voit. Il perçoit une réalité se dessinant au rythme de la ville en mouvement, évoluant au rythme d'une poésie en mouvement. La poésie rend compte de cette réalité. C'est cette transformation par le regard qui importe ici, faisant jaillir le nouveau à partir de l'ancien. Paris devient la métaphore du renouveau poétique : puissant symbole, de fait, qu'une ville plusieurs fois centenaire puisse, par la nouveauté du regard porté sur elle, incarner la nouveauté.

La poésie est ainsi présente dans la réalité du quotidien; la rue devient un vaste poème qui bruit de mille rumeurs :

J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom  
 Neuve et propre du soleil elle était le clairon  
 Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylographes  
 Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y passent  
 Le matin par trois fois la sirène y gémit  
 Une cloche rageuse y aboie vers midi  
 Les inscriptions des enseignes et des murailles  
 Les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent  
 J'aime la grâce de cette rue industrielle  
 Située à Paris entre la rue Aumont-Thiéville et l'avenue des Ternes  
 («Zone», p. 39-40)

Tout y est regard. Jeu du regard sur les choses. «J'ai vu». Regard et ouïe : «y gémit», «y aboie», «criaient». Une explosion sensorielle dans une ville chargée de mémoire. Tout ce qui s'apparente à de l'écriture ou en contient se fait voir et entendre : «les belles sténo-dactylographes»; «[l]es inscriptions des enseignes et des murailles»; «[l]es plaques les avis à la façon des perroquets crient». Redécouverte d'une ville, ce poème est aussi redécouverte de la poésie.

Puis le «je énonciateur» se dissocie encore de lui-même pour mieux évoquer un passé, son passé. Le «je» devient de nouveau un «tu» :

Voilà la jeune rue et tu n'es encore qu'un petit enfant  
 Ta mère ne t'habille que de bleu et de blanc  
 Tu es très pieux et avec le plus ancien de tes camarades René Dalize  
 Vous n'aimez rien tant que les pompes de l'Église  
 Il est neuf heures le gaz est baissé tout bleu vous sortez du dortoir en cachette  
 Vous priez toute la nuit dans la chapelle du collège  
 Tandis qu'éternelle et adorable profondeur améthyste  
 Tourne à jamais la flamboyante gloire du Christ  
 C'est le beau lys que tous nous cultivons  
 C'est la torche aux cheveux roux que n'éteint pas le vent  
 C'est le fils pâle et vermeil de la douloureuse mère  
 C'est l'arbre toujours touffu de toutes les prières  
 C'est la double potence de l'honneur et de l'éternité  
 C'est l'étoile à six branches  
 C'est Dieu qui meurt le vendredi et ressuscite le dimanche  
 C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs  
 Il détient le record du monde pour la hauteur  
 («Zone», p. 40)

L'anaphore sert d'appui formel à la description métaphorique de la présence exaltée de la religion dans la vie du «petit enfant» «très pieux». L'avant-dernier vers prend valeur d'exemple, en ce que le poète fait intervenir l'image contemporaine de l'aviateur pour mieux célébrer la gloire du Christ. Les références à la religion sont très nombreuses. Présente à une certaine époque où l'innocence de l'enfance rime avec une certaine crédulité – «Vous n'aimez rien tant que les pompes de l'Église» –,

elle a partie liée avec la modernité, par l'adulation du Christ qui «détient le record du monde pour la hauteur». Le Christ est, dans ces vers, encore très moderne. À travers le regard de l'enfant qui décrit sans censure le fruit de son imagination, le «je énonciateur» bouleverse profondément les assises de la perception de la religion, d'un certain assujettissement relié à la pratique du christianisme, et ce, au sein d'une poésie qui se libère du même coup. Il «poétise» la religion de telle façon qu'elle ne saurait vieillir. Dès lors, elle est bien présente : «Vous priez toute la nuit dans la chapelle du collège»; «[t]ourne à jamais la flamboyante gloire du Christ»; «[c]'est l'arbre toujours touffu de toutes les prières». Par la religion, le poème fait valoir le passé, l'ancien, un monde auquel il n'aurait plus accès que par la mémoire («Et toi que les fenêtres observent la honte te retient / D'entrer dans une église et de t'y confesser ce matin»). L'ancien et le nouveau sont ainsi mis en avant-plan – confrontés sur la même scène – par le biais de regards projetés sur un monde que se partagent un «je» et un «tu». Le poète regrette ce passé où la religion embrasait son imagination. L'enfance ne colore-t-elle pas la perception des choses?

Et voici que le regard se trouve à la fois béatifié et condamné : «Pupille Christ de l'œil». Béatifié par sa faculté de voir et de savoir; condamné par sa vocation christique. Ce vers évoque la lucidité du regard («Pupille») et la conscience d'une mort imminente («Christ de l'œil»). Chaque siècle est une pupille, un regard unique sur le monde. Celui que le poème annonce est la «[v]ingtième pupille des siècles»; cependant, elle est différente de celle des siècles précédents. Religion et lucidité du regard qu'offre la «pupille» vont de pair :

Pupille Christ de l'œil  
Vingtième pupille des siècles il sait y faire

Et changé en oiseau ce siècle comme Jésus monte dans l'air  
(«Zone», p. 40)

Le XX<sup>e</sup> siècle connaît une transformation que les dix-neuf autres n'ont pas connue. Cette «mont[ée] dans l'air» n'est-elle pas une sorte de privilège/sacrilège de ce que le siècle connaîtra? Un siècle qui, «changé en oiseau», connaît une transcendance par une certaine «mort», comme celle que le Christ aurait connue. Cela nous renvoie au passage biblique de l'Ascension du Christ. La strophe suivante est la plus énigmatique. Apollinaire y développe ce qu'indiquaient les deux derniers vers de la strophe précédente :

Les diables dans les abîmes lèvent la tête pour le regarder  
Ils disent qu'il imite Simon Mage en Judée  
Ils crient s'il sait voler qu'on l'appelle voleur  
Les anges voltigent autour du joli voltigeur  
Icare Enoch Elie Apollonius de Thyane  
Flottent autour du premier aéroplane  
Ils s'écartent parfois pour laisser passer ceux que transporte la Sainte-Eucharistie  
Ces prêtres qui montent éternellement élevant l'hostie  
L'avion se pose enfin sans refermer les ailes  
Le ciel s'emplit alors de millions d'hirondelles  
À tire-d'aile viennent les corbeaux les faucons les hiboux  
(«Zone», p. 40)

Tout ce qui semble prendre l'apparence d'une genèse apocalyptique dans un ciel rempli d'oiseaux est réuni en quelques vers. Il s'agit d'une dissociation du siècle vis-à-vis des précédents, que colorent de fortes allusions à la modernité. Un siècle qui «sait voler»; des anges comme des démons du passé flottent autour de lui, ce «premier aéroplane». Le XX<sup>e</sup> siècle prend son envol au moment où l'on invente l'avion. Des relents de religion se trouvent alors à flotter avec lui : «Ils s'écartent parfois pour laisser passer ceux que transporte la Sainte-Eucharistie / Ces prêtres qui montent éternellement élevant l'hostie». Il y est question d'oiseau, de Jésus qui monte dans les

airs. Les diables, rivés au sol ou, pire, végétant dans les abîmes, ne peuvent faire autrement que de lever la tête pour le regarder, car leur condition ne leur permettra jamais de voler. Envieux, frustrés, les diables «crient [que] s'il sait voler qu'on l'appelle voleur». Cette strophe assez complexe propose une sorte de reconstitution du monde où se superpose tout ce qui vole : anges, premier aéroplane, avion, ailes, hirondelles, corbeaux, faucons, hiboux, etc. D'ailleurs, la strophe se termine ainsi : «Fraternisant avec la volante machine». C'est la célébration de tout ce qui vole et où se mêlent le début du monde et la nouveauté de ce que représente l'avion :

D'Afrique arrivent les ibis les flamants les marabouts  
 L'oiseau Roc célébré par les conteurs et les poètes  
 Plane tenant dans les serres le crâne d'Adam la première tête  
 L'aigle fond de l'horizon en poussant un grand cri  
 Et d'Amérique vient le petit colibri  
 De Chine sont venus les pihis longs et souples  
 Qui n'ont qu'une seule aile et qui volent par couples  
 Puis voici la colombe esprit immaculé  
 Qu'escortent l'oiseau-lyre et le paon ocellé  
 Le phénix ce bûcher qui soi-même s'engendre  
 Un instant voile tout de son ardente cendre  
 Les sirènes laissant les périlleux détroits  
 Arrivent en chantant bellement toutes trois  
 Et tous aigle phénix et pihis de la Chine  
 Fraternalisent avec la volante machine

(«Zone», p. 40-41)

Tous y sont comme au déluge; tous les êtres sont ailés, accompagnant le siècle. Nouvelle manifestation métapoétique : un «oiseau Roc célébré par les conteurs et les poètes / plane tenant dans les serres le crâne d'Adam la première tête» – ce «crâne d'Adam» évoquant le passé, la tradition. L'on boucle la boucle entre le début de la création, dont on ravive le mythe et la mémoire, et les temps nouveaux. Mystification/démystification du passé. L'oiseau célébré, qui plane, reconnaît le début du monde mais s'en détache («Soleil cou coupé»). L'image – très forte – du crâne

d'Adam nous révélerait la glorieuse création de l'humanité («la première tête»). L'on est à recréer le monde, en poésie certes, mais dans toutes les sphères de la vie également. Et la religion se révèle présente sous forme de «colombe esprit immaculé / Qu'escortent l'oiseau-lyre et le paon ocellé». La colombe est par ailleurs symbole de paix, de blancheur : ce à quoi aspire toute foi. Une rivalité se manifeste toutefois dans ces figures ailées que représentent les oiseaux. L'on entrevoit, traversant le ciel, un oiseau dont l'ombre vient obscurcir la vie céleste tout en lui redonnant vie : «Le phénix ce bûcher qui soi-même s'engendre / Un instant voile tout de son ardente cendre». Symbole de renaissance, cet oiseau unique verrait donc le jour avec le siècle qui s'annonce. Trois éléments sont réunis : l'air, le feu et l'eau dont les sirènes sortent pour se joindre à la célébration. Elles y laissent «les périlleux détroits / Arrivent en chantant bellement toutes trois»; le chant des sirènes comme parole, comme voix qu'exprime la poésie. Ce siècle est porté dans les airs, aux «nues» pourrions-nous dire, accompagné de multiples oiseaux, tous dotés de particularités, tous singuliers. Cette «volante machine» qu'est le siècle montre l'engrenage qui s'installe dans une temporalité définie par le poème. Ce siècle-avion, ou siècle-machine, est à la fois ce qu'il y a de plus solide et détaché de toute entrave «terrestre». L'avion aura servi de métaphore au XX<sup>e</sup> siècle dans la poésie d'Apollinaire.

Après ce passage dans les «airs», l'on revient à la «terre», autre élément venant s'ajouter à l'air, au feu et à l'eau. La terre où «marcher» semble le seul moyen de traverser le temps :

Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule  
Des troupes d'autobus mugissant près de toi roulent  
L'angoisse de l'amour te serre le gosier

Comme si tu ne devais jamais plus être aimé  
 Si tu vivais dans l'ancien temps tu entrerais dans un monastère  
 Vous avez honte quand vous vous surprenez à dire une prière  
 Tu te moques de toi et comme le feu de l'Enfer ton rire pétille  
 Les étincelles de ton rire dorent le fond de ta vie  
 C'est un tableau pendu dans un sombre musée  
 Et quelquefois tu vas le regarder de près  
 («Zone», p. 41)

Revenant à la réalité après une longue promenade imaginaire, le locuteur marche «maintenant [...] dans Paris tout seul parmi la foule». Et pour nous rappeler ce caractère tout à fait terrestre du «sol», «des troupeaux d'autobus mugissant près de toi roulent». L'on constate la récurrence de la métaphore animalière liée au début du poème avec la Tour Eiffel et son troupeau de ponts. Le dédoublement du «je» en «tu» permet une distanciation de l'énonciateur, lui conférant une sorte de détachement à l'égard des émotions qui s'opèrent en lui. L'amour est malheureux, mais atténué – ne serait-ce que temporairement – lorsqu'il est observé plutôt qu'incarné : «L'angoisse de l'amour te serre le gosier / Comme si tu ne devais jamais plus être aimé». Angoisse et amour se trouvent intimement liés. Puis nous assistons à un autre retour dans le passé : «Si tu vivais dans l'ancien temps tu entrerais dans un monastère». L'hypothèse marque une plus grande distance d'avec le passé, comme un souhait désormais irréalisable. Une distanciation encore plus marquée d'avec le «je» se manifeste avec un «[v]ous avez honte quand vous vous surprenez à dire une prière», puis un retour au «[t]u te moques de toi et comme le feu de l'Enfer ton rire pétille». Honte devant Dieu et honte de prier Dieu. L'on trouve une grande dualité entre le passé et le présent : une ambivalence certaine dans un entre-deux incertain. L'art est mis en scène dans les trois derniers vers de cette strophe où «le fond de [sa] vie» prend la forme métaphorique d'un «tableau pendu dans un sombre musée» que le protagoniste

observe «de près», comme s'il n'était que rarement au fait du déroulement de son existence, comme s'il n'effectuait que de brefs retours à la réalité.

Puis cette dualité rapproche davantage le passé et un présent qui font alors partie d'une même époque, d'un même présent :

Aujourd'hui tu marches dans Paris les femmes sont  
ensanglantées  
C'était et je voudrais ne pas m'en souvenir c'était au  
déclin de la beauté  
(«Zone», p. 41)

Le passage du présent à l'imparfait marque le rapprochement entre deux mondes qu'incarnent le passé et le présent (celui-là à la 1<sup>re</sup> personne et celui-ci à la 2<sup>e</sup> personne) et surtout, le malaise de se trouver dans l'un ou l'autre, les deux semblant invivables. Ces femmes «ensanglantées» – métaphore d'une mise au monde –, ne représentent-elles pas l'un des avatars de la modernité en train d'advenir? La beauté semble liée au passé, tandis que son «déclin» s'inscrit dans le présent, et l'on voudrait oublier ce passage, cette déchirure entre le passé et le présent que met fortement en évidence le monde moderne où se côtoient, de façon étonnante parfois, les antagonismes.

Tout désormais se resserre autour de cette déchirure entre «avant» et «après» :

Entourée de flammes ferventes Notre-Dame m'a regardé  
à Chartres  
Le sang de votre Sacré-Cœur m'a inondé à Montmartre  
Je suis malade d'ouïr les paroles bienheureuses  
L'amour dont je souffre est une maladie honteuse  
Et l'image qui te possède te fait survivre dans l'insomnie  
et dans l'angoisse  
C'est toujours près de toi cette image qui passe  
(«Zone», p. 41-42)

Le «je énonciateur» qui regardait le monde est maintenant regardé. Ressurgit alors cette même honte présente au début du poème («Et toi que les fenêtres observent la honte te retient»). Dans le deuxième vers, il poursuit son hommage à la religion, alors que, «[l]e sang de votre Sacré-Cœur m'a inondé à Montmartre». C'est dire que les symboles religieux réconfortants le suivent : des flammes ferventes, on passe au sang qui inonde (de lumière). L'on se trouve dans la sphère de l'«insomnie», entre le sommeil tranquille (le passé, le rêve, les souvenirs bienheureux de l'enfance) et la réalité (le passage incontournable vers la modernité, symbolisée pas cette «image qui passe») : «Et l'image qui te possède te fait survivre dans l'insomnie et dans l'angoisse». Le «tu» (ce dédoublement du «je») est possédé (au sens quasiment religieux), ce qui rejoindrait l'image d'«ouïr les paroles bienheureuses» dans le sens d'entendre des voix, dans le sens de délirer. En outre, après ce qu'il entend («ouïr»), il passe à ce qu'il voit et qui le hante («C'est toujours près de toi cette image qui passe»). Il est vraiment possédé par cette image qui passe toujours près de lui, qui l'accompagne sans arrêt, qu'il semble voir partout.

L'on trouve par ailleurs une certaine évocation de la poésie dans les mots «paroles», «ouïr» et «image». Enfin, les deux derniers vers marquent une nouvelle dissociation par l'ambivalence identitaire du protagoniste entre un «je» et un «tu», symbolisant l'identité incertaine d'un siècle qui s'annonce tout à fait différent des précédents.

Mais déjà, il est ailleurs :

Maintenant tu es au bord de la Méditerranée  
 Sous les citronniers qui sont en fleur toute l'année  
 Avec tes amis tu te promènes en barque  
 L'un est Nissard il y a un Mentonasque et deux Turbiasques

Nous regardons avec effroi les poulpes des profondeurs  
 Et parmi les algues nagent les poissons images du Sauveur  
 («Zone», p. 42)

Dépeignant une certaine jeunesse, ce passage évoque l'été où, libres d'entraves, des amis s'amuse à explorer le monde (qu'ils incarnent par leurs diverses provenances). L'on note à nouveau cette dissociation d'avec le «je énonciateur». Ici, contrairement à l'avant-dernière strophe citée, le «tu» marque le souvenir d'un passé lointain où l'on prend un peu de répit en le revivant. La religion y est présente une nouvelle fois sous la forme de «poissons» qui, nageant «parmi les algues», sont «images du Sauveur». La métaphore des poissons est tout à fait représentative d'une certaine liberté de l'esprit, d'une certaine facilité à vivre, que l'on retrouverait en religion («comme un poisson dans l'eau»), venant calmer l'«effroi» que procure la vue des «poulpes des profondeurs» et, par extrapolation, d'une certaine réalité. Puis le rêve se poursuit :

Tu es dans le jardin d'une auberge aux environs de Prague  
 Tu te sens tout heureux une rose est sur la table  
 Et tu observes au lieu d'écrire ton conte en prose  
 La cétoine qui dort dans le cœur de la rose  
 («Zone», p. 42)

Toujours en voyage (une auberge, une rose, l'écriture), le protagoniste-écrivain observe, au lieu d'écrire, ce qui s'offre à son regard. Ce passage métapoétique est important : il dit que l'observation de ce qui se passe autour de lui prend le dessus sur l'écriture plus conventionnelle. Ce vers résume tout le poème : il se promène, il regarde, il observe la poésie vivante. Dans «Zone», la métapoésie passe par l'«observation» du monde qui devient matière à poésie. Les sens sont en éveil : les

yeux («observe»), l'odorat («une rose»), le toucher par l'écriture («écrire ton conte en prose»), puis la musique des «chansons tchèques» que l'on écoute le soir au «Hradchin» :

Épouvanté tu te vois dessiné dans les agates de Saint-Vit  
 Tu étais triste à mourir le jour où tu t'y vis  
 Tu ressembles à Lazare affolé par le jour  
 Les aiguilles de l'horloge du quartier juif vont à rebours  
 Et tu recules aussi dans ta vie lentement  
 En montant au Hradchin et le soir en écoutant  
 Dans les tavernes chanter des chansons tchèques  
 («Zone», p. 42)

L'image de se voir «dessiné» ainsi sur de la pierre («les agates de Saint-Vit») est toute réflexive. La «pierre» représenterait le miroir reflétant l'image, ce «dessin», du protagoniste. Mais c'est bien «épouvanté», «triste à mourir» et «affolé» que l'on se voit ainsi. Refusant un piètre et lointain souvenir du passé, l'on tente plutôt de revivre dans ce passé en faisant reculer le temps : «[l]es aiguilles de l'horloge du quartier juif vont à rebours / Et tu recules aussi dans ta vie lentement». L'image de l'horloge dont les aiguilles vont à rebours – horloge existant réellement à Prague – évoque à nouveau la tension récurrente dans le poème entre le présent et le passé. On recule ainsi lentement dans le temps, en savourant la précision du pas. Et c'est avec quiétude que l'on écoute cette musique, telles des rumeurs du passé. Cette musique que l'on associe dans le poème à une certaine jeunesse pourrait de nouveau faire allusion à l'innocence d'une «belle époque», évoquant une sorte de quiétude béate liée à la tradition, qui nous porte loin de l'inévitable lucidité du monde moderne que l'on retrouve ailleurs dans le poème. Le poème étant un écran sur lequel passe le film de la vie du protagoniste, il poursuit son errance mnémonique :

Te voici à Marseille au milieu des pastèques

Te voici à Coblenz à l'hôtel du Géant

Te voici à Rome assis sous un néflier du Japon

Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu trouves belle  
et qui est laide

Elle doit se marier avec un étudiant de Leyde

On y loue des chambres en latin Cubicula locanda

Je m'en souviens j'y ai passé trois jours et autant à Gouda

(«Zone», p. 42)

Des images de voyages défilent à travers le temps; ce temps des souvenirs dont on semble ici plutôt détaché. Cette distance d'avec le passé joue sur les perceptions. Le «tu» d'autrefois trouve une jeune fille belle – car il l'aime – qui est «laide» en réalité, dans la réalité du «je» de maintenant qui observe le «tu» du passé. C'est le signe d'un amour passé («Je m'en souviens»), mais ne collant plus au présent. Le «je» du présent du poème ne regarde plus le passé de la même façon que lorsqu'il y était. Le regard tourné vers le passé est divisé entre les regrets et le rejet de cette époque révolue.

Le passé recèle à la fois l'aspect positif de la jeunesse qui, sur le coup, ne sait pas, puis l'aspect parfois sombre quand, vu par le regard détaché d'une époque future, l'on réalise le poids des événements :

Tu es à Paris chez le juge d'instruction

Comme un criminel on te met en état d'arrestation

Tu as fait de douloureux et de joyeux voyages

Avant de t'apercevoir du mensonge et de l'âge

Tu as souffert de l'amour à vingt et à trente ans

J'ai vécu comme un fou et j'ai perdu mon temps

Tu n'oses plus regarder tes mains et à tous moments

je voudrais sangloter  
 Sur toi sur celle que j'aime sur tout ce qui t'a épouvané  
 («Zone», p. 42-43)

L'introspection désenchantée qu'attestent ces vers s'explique évidemment par la remémoration de son «état d'arrestation», alors qu'Apollinaire fut soupçonné d'avoir volé des objets d'art au Musée du Louvre<sup>17</sup>. La découverte du «mensonge et de l'âge» est à ce point douloureuse que «[t]u n'oses plus regarder tes mains et à tous moments / je voudrais sangloter». Il nous semble que l'utilisation successive du «tu» et du «je» témoigne de la confusion identitaire du protagoniste, la distance entre celui qui s'éloigne de sa condition pour se juger et celui qui se replie sur sa douleur s'enchevêtrant.

Puis le protagoniste, qui parle toujours au «tu», poursuit sa marche et sa quête dans Paris :

Tu regardes les yeux pleins de larmes ces pauvres émigrants  
 Ils croient en Dieu ils prient les femmes allaitent des enfants  
 Ils emplissent de leur odeur le hall de la gare Saint-Lazare  
 Ils ont foi dans leur étoile comme les rois-mages  
 Ils espèrent gagner de l'argent dans l'Argentine  
 Et revenir dans leur pays après avoir fait fortune  
 Une famille transporte un édredon rouge comme vous  
     transportez votre cœur  
 Cet édredon et nos rêves sont aussi irréels  
 («Zone», p. 43)

«Zone» bat au rythme d'un Paris marginal. Le protagoniste n'a que faire des beaux quartiers de la capitale. Il s'agit plutôt, par moments, de la capitale de la douleur, que poétisera Éluard dans les années vingt. La religion y est toujours présente : «Dieu», «Saint-Lazare», «rois-mages». La répétition du mot «argent» dans «Argentine» accentue l'effet illusoire d'une possible richesse. L'absence de

ponctuation produit de curieux effets : au deuxième vers, on croirait lire que des hommes «prient les femmes», et à l'avant-dernier vers de ce passage que la famille en question «transporte un édredon rouge comme vous». Effet de rythme que produit le poème dont les vers défilent sans que l'on sache où ils commencent et où ils s'arrêtent. Les derniers vers ramènent la présence du locuteur; on aura passé du «tu» du premier vers au «vous» de l'avant-dernier au «nos» du dernier. S'il est évident que le «tu» est le «je» dédoublé, le «vous» est porteur d'une certaine ambiguïté : est-ce un «vous» de politesse en écho au «tu» initial ou le locuteur s'adresse-t-il aux lecteurs, voulant établir un lien entre «ces pauvres émigrants» et nous? Le dernier vers n'infirmes pas cette lecture possible, car «nos rêves» comprendraient ceux du «vous» et du «je». Cela dit, nous privilégions tout de même l'omniprésence du «je».

La fin du poème se précipite soudainement, ne se présentant plus qu'en strophes d'un ou deux vers :

Tu es debout devant le zinc d'un bar crapuleux  
 Tu prends un café à deux sous parmi les malheureux

Tu es la nuit dans un grand restaurant

Ces femmes ne sont pas méchantes elles ont des soucis cependant  
 Toutes même la plus laide a fait souffrir son amant

Elle est la fille d'un sergent de ville de Jersey

Ses mains que je n'avais pas vues sont dures et gercées

J'ai une pitié immense pour les coutures de son ventre

J'humilie maintenant à une pauvre fille au rire horrible ma bouche  
 («Zone», p. 43)

Le protagoniste se trouve, au début de ce passage, dans les bas-fonds de la ville où «[il] pren[d] un café à deux sous parmi les malheureux», alors que l'instant d'après «[il] es[t] la nuit dans un grand restaurant». Ce qu'il nomme alors «grand restaurant» pourrait-il être la métaphore de ce qui, selon ce que laissent entendre les vers qui suivent, serait en fait un bordel? Le regard posé sur une réalité parfois trompeuse met en lumière à la fois la dureté de l'existence et l'illusion d'un certain apaisement la nuit, où même la «laideur» a l'apparence de la beauté (il n'avait pas vu ses mains «dures et gercées»). Le poème décrirait par la suite le sort des «prostituées» : «Ces femmes ne sont pas méchantes elles ont des soucis cependant / Toutes même la plus laide a fait souffrir son amant». Ferait-il alors allusion à cet amour passé qui rendait belle une jeune fille laide? Au début de ce passage, le «tu» est plutôt lointain, détaché de la foule, puis le projecteur fait un gros plan sur l'une de ces filles et le «je» qui traite avec elle : «Elle est la fille d'un sergent de ville de Jersey / [...] / J'ai une pitié immense pour les coutures de son ventre». De la pitié cependant l'on passe au dégoût soudain : «J'humilie maintenant à une pauvre fille au rire horrible ma bouche». Cette «pauvre fille au rire horrible» nous décrit un monde aux apparences tout d'abord séduisantes, mais trompeuses et cruelles quand on le regarde d'un peu plus près («Ses mains que je n'avais pas vues...»).

Comme au sortir de ce rêve/cauchemar, pourtant éveillé et plus lucide que jamais, le protagoniste quitte cette «nuit» de métamorphoses :

Tu es seul le matin va venir  
 Les laitiers font tinter leurs bidons dans les rues  
 La nuit s'éloigne ainsi qu'une belle Métive  
 C'est Ferdine la fausse ou Léa l'attentive  
 («Zone», p. 43-44)

Les deux premiers vers évoquent un apaisement soudain par l'image d'une réalité quotidienne. Arrivant au terme de sa «nuit blanche», de ses tribulations dans une nuit profonde où l'imagination offre toutes les possibilités de l'illusion – «Ferdine la fausse» – ou de la vérité – «Léa l'attentive» – (double identité qu'incarne la nuit, cette «belle Métive»), le protagoniste se trouve face à la réalité :

Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie  
Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie  
(«Zone», p. 44)

L'alcool est ici la métaphore éponyme du recueil. L'alcool est brûlant comme la vie du locuteur le fut – l'est. Et, prenant encore une fois une distance vis-à-vis de lui-même pour mieux se comprendre, pour mieux se juger, sa vie, il la vit intensément, il la boit comme une eau-de-vie. Évidemment, on aura noté le jeu de mots entre «vie» et «eau-de-vie», la vie enserrant donc ce verre (ou plutôt ce vers...). Puis le marcheur solitaire rentre chez lui :

Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied  
Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée  
Ils sont des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance  
Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances  
(«Zone», p. 44)

Revenant de sa «nuit blanche» où le «cauchemar» et le «rêve», l'angoisse et l'apaisement, furent tour à tour explorés, le protagoniste veut retrouver une autre réalité, un autre monde, celui qu'incarnent les «fétiches d'Océanie et de Guinée» qui sont des «Christ d'une autre forme et d'une autre croyance», la foi d'autrefois ne cadrant plus dans les nouvelles exigences du présent. Même si ces «Christ» sont

qualifiés d'«inférieurs» (en comparaison avec le Christ magnifié des strophes précédentes), ils n'en sont pas moins porteurs d'«obscuras espérances». Obscures, car elles sont latentes, mais le mot «espérances» est bel et bien présent dans toute sa connotation plurielle.

Enfin, le poète prend congé de sa nuit d'errance dans le passé et le présent :

Adieu Adieu

Soleil cou coupé  
(«Zone», p. 44)

Le vers clausulaire évoque à la fois une fin et un commencement. Une fin, une mort dans cette image violente d'un «cou coupé»; un commencement en ce que ce «soleil» au «cou coupé» fait apparaître l'image du soleil levant, se détachant de l'horizon : «Le soleil levant représente une image traditionnelle de l'espoir<sup>18</sup>». Cet espoir prolongerait ainsi – accentuerait en fait – les «obscuras espérances» de la strophe précédente. L'on se permettra d'évoquer l'aphorisme métapoétique de René Char dont l'image se rapproche sensiblement du dernier vers de «Zone» : «La lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil<sup>19</sup>».

Au terme de notre lecture, l'on peut soutenir que mettant en relief la tradition et la modernité, se situant entre les deux – ou dans les deux à la fois –, «Zone» incarne le passage obligé de la poésie qui transgresse un monde pour accéder à un autre monde. «Poème-bilan et poème confession, "Zone" place *Alcools* sous le signe de ce qui sera nommé peu après, dans *Calligrammes*, "la tradition et l'aventure"<sup>20</sup>.»

### **. La hantise du passé : une métapoésie revendiquant la liberté**

La suite du recueil se dessine tel que «Zone» l'annonce et l'incarne : un mélange de versification traditionnelle et de poésie moderne. Déchiré entre ces deux «âmes» qui le hantent, le recueil fait ici et là état de cette scission. Comme nous l'avons mentionné, la plupart des poèmes ne sont pas métapoétiques; seuls quelques passages proposent une véritable réflexion sur la poésie. Quelques passages qui semblent se répondre, comme si le sujet de la poésie – de la transformation de la poésie – était la trame de fond du recueil. L'on peut cependant considérer métapoétique tout poème qui – bien qu'il n'en contienne qu'un passage – parle de poésie de façon que cette réflexion s'étende à tous les vers qui l'entourent, comme c'est le cas d'ailleurs pour «Zone».

Le premier poème, à la suite de «Zone», contenant des passages à teneur métapoétique est «La Chanson du mal aimé» (AL, p. 46-59). Divisé en sept parties, le poème propose une réflexion sous la forme métaphorique du dialogue qui se dessine en ses différentes parties, entre lesquelles alternent l'italique et les caractères romains venant illustrer ce dialogue. Ainsi, la troisième section du poème commence par un vers qui n'est pas sans rappeler le grand thème de la religion exploité dans «Zone». Le seul Dieu de la religion se multiplie et perd de sa divinité :

*Beaucoup de ces dieux ont péri*  
(«La Chanson du mal aimé», p. 50)

Parle-t-il de ces dieux du passé qui sont morts dans la mémoire du présent? Ce serait alors dans la continuité de «Zone» que

*Le grand Pan l'amour Jésus-Christ  
Sont bien morts et les chats miaulent  
Dans la cour je pleure à Paris*  
(«La Chanson du mal aimé», p. 50)

L'on évoque, par les images de la religion («*l'amour Jésus-Christ*») et de l'enfance, de la religion enfantine, la fin de ce passé, «*de ces dieux*» qui «*[s]ont bien morts*». La strophe suivante, métapoétique par les allusions à la poésie sous diverses formes, vient définir le sens du poème :

*Moi qui sais des lais pour les reines  
Les plaintes de mes années  
Les hymnes d'esclaves aux murènes  
La romance du mal aimé  
Et des chansons pour les sirènes*  
(«La Chanson du mal aimé», p. 50)

Apollinaire fait indirectement allusion à sa poésie en transformant sa «Chanson du mal aimé» en «romance». Fortes allusions au passé également, au passé en poésie dont les images «*lais pour les reines*», «*plaintes de mes années*», «*hymnes d'esclaves aux murènes*» et «*romance du mal aimé*» rappellent d'anciennes formes poétiques. Certains poèmes d'Apollinaire ont été écrits telles des chansons. L'on n'a qu'à penser au «Pont Mirabeau», dont le «refrain» «Vienne la nuit sonne l'heure / Les jours s'en vont je demeure» ponctue les strophes, pour voir apparaître un rythme, semblable à celui de la chanson, qu'a exploré le poète.

Dans la septième partie du poème, dont le premier vers est «Voie lactée ô sœur lumineuse» («La Chanson du mal aimé», p. 59), la strophe que nous venons de citer est reprise telle quelle pour constituer la strophe clausulaire du poème («*Moi qui sais des lais pour les reines / [...]*»). D'autres strophes seront ainsi reprises d'une partie à l'autre du poème. Tout au long des différentes parties du poème, comme des

blessures actuelles en réponse à d'anciennes blessures, le poète parle de son amour et de son déchirement face à la mort de cet amour. La poésie vient alors répondre en partie à cette souffrance.

Dans l'«amalgame» à ses yeux «déroutant» que constituait ce poème [«La chanson du mal aimé»], Maurice Piron voyait la définition d'un art poétique. Art poétique certes, mais surtout expérience de la poésie, l'un d'ailleurs n'allant pas sans l'autre. Apollinaire y est présent non seulement par la maîtrise d'un savoir-faire, mais dans les secrets de sa création : glissements du réel à l'imaginaire, dialogue intérieur de «je» et «tu», interrogation sur soi, confiance dans la puissance cathartique de la poésie<sup>21</sup>.

Le poème «Palais» (AL, p. 61-62) incarnerait une «satire» du mouvement symboliste mise en scène par Apollinaire : «Au début merveilleux, évoqué sur le mode symboliste, correspond une suite qui le nie. L'allégorie nargue l'allégorie, la satire du mouvement symboliste est évidente<sup>22</sup>.» Nous trouvons ainsi dans ce poème des vers qui nous suggèrent la poésie :

Vers le palais de Rosemonde au fond du Rêve  
 Mes rêveuses pensées pieds nus vont en soirée  
 («Palais», p. 61)

Dans un monde irréel, un monde «rose», d'où «Rosemonde» – faisant sans doute allusion à cette femme qu'il nomme Rosemonde dans le poème du même nom (AL, p. 107) –, des pensées «rêveuses» dans le rêve même semblent intouchables, comme hors du temps. L'on voit alors une sorte de célébration de cette inspiration poétique qu'incarnent les «pensées».

On voit venir au fond du jardin mes pensées  
 Qui sourient du concert joué par les grenouilles  
 («Palais», p. 61)

Toujours dans ce monde du rêve, l'on trouve une certaine insouciance de ces «pensées» qui semblent détachées de celui qui les porte («On voit venir [...] mes pensées»), et par le fait même incontrôlées, voire assujetties au hasard des émotions.

Dame de mes pensées au cul de perle fine  
Dont ni perle ni cul n'égale l'orient  
Qui donc attendez-vous  
De rêveuses pensées en marche à l'Orient  
Mes plus belles voisines

(«Palais», p. 61)

S'adressant à l'objet de ses pensées ou à sa pensée même, le «je énonciateur» passe du ton léger du début du poème à un questionnement de sa propre pensée ou de l'objet de celle-ci. L'illusion que peut produire l'image est dénudée dans les deux premiers vers de ce passage. Le dédoublement du «je» et de sa pensée donne cet aspect tout à fait ludique aux images qui deviennent le fruit des aléas de l'imagination.

Puis les marmitons apportèrent les viandes  
Des rôtis de pensées mortes dans mon cerveau  
Mes beaux rêves morts-nés en tranches bien saignantes  
Et mes souvenirs faisandés en godiveaux

Or ces pensées mortes depuis des millénaires  
Avaient le fade goût des grands mammouths gelés  
Les os du songe-creux venaient des ossuaires  
En danse macabre aux plis de mon cervelet

Et tous ces mets criaient des choses nonpareilles  
Mais nom de Dieu!  
Ventre affamé n'a pas d'oreilles  
Et les convives mastiquaient à qui mieux mieux

Ah! nom de Dieu! qu'ont crié ces entrecôtes  
Ces grands pâtés ces os à moelle et mirotons  
Langues de feu où sont-elles mes pentecôtes  
Pour mes pensées de tous pays de tous les temps

(«Palais», p. 62)

De la rêverie, l'on passe à une réalité plutôt crue dans les dernières strophes de ce poème («Mes beaux rêves morts-nés»). Les «pensées» incarneraient la poésie, faisant ainsi allusion à l'inspiration «symboliste». Il est intéressant de suivre le cheminement de ces pensées tout au long du poème, allant du rêve («Mes rêveuses pensées») à la mort («ces pensées mortes depuis des millénaires»), ne s'accordant plus au temps ayant fait son œuvre («Des rôtis de pensées mortes dans mon cerveau»). Or, l'on retrouve sous une autre forme, sous d'autres images, la poésie appelée à se transformer, à revoir ses fondements, à suivre, telle la religion «restée toute neuve» du poème «Zone», l'évolution qu'opère le temps sur les choses.

Le poème «La Maison des morts» (AL, p. 66-72) – poème dont la longueur rappelle celle de «Zone» – ne présente aucune allusion métapoétique au début. Racontant un amour passé dont Apollinaire fait revivre le souvenir, une strophe du poème peut paraître tout à fait discordante, mais rappelle l'attachement du poète à l'histoire de la poésie. Les protagonistes nous repeignant le passé ne sont autres que des enfants :

Des enfants  
De ce monde ou bien de l'autre  
Chantaient de ces rondes  
Aux paroles absurdes et lyriques  
Qui sans doute sont les restes  
Des plus anciens monuments poétiques  
De l'humanité

(«La Maison des morts», p. 68)

Le monde de l'enfance est peuplé de chansons qui se répètent de génération en génération. Les enfants «[d]e ce monde ou bien de l'autre» perpétuent le passé dans

«ce monde», nouveau, pouvons-nous supposer, en chantant «de ces rondes». Par ailleurs, ces chants du passé «[a]ux paroles absurdes et lyriques» sonnent faux, ne cadrent plus dans le monde actuel – celui du poème, c'est-à-dire le début du XX<sup>e</sup> siècle. Cependant, ces chants n'en véhiculent pas moins «les restes / Des plus anciens monuments poétiques / De l'humanité». C'est dire que le poète est sensible à la pérennité poétique dont ils témoignent.

Puis le poème «Cortège» (AL, p. 74-76) met le poète en scène. On pourrait évoquer le procédé de la mise en abyme que nous avons préalablement défini. L'effet de miroir est important en ce qu'il reproduit l'envers de l'objet créé qui est l'acte créateur même. Et derrière l'acte créateur se tient le poète. L'on pourrait n'y voir qu'une description autobiographique (la toute première fois qu'Apollinaire se nomme dans le poème), mais son rôle va beaucoup plus loin dans l'ensemble du poème, lui conférant un caractère relevant plutôt de la métapoésie.

Les trois premières strophes dépeignent un oiseau («Oiseau tranquille au vol inverse oiseau») qui entretient un rapport étroit avec le poète (protagoniste du poème) : «Rapport métaphorique ou symbolique entre l'oiseau "Qui nidifie en l'air", ébloui par un "feu oblong" qui "deviendra un jour l'unique lumière", et le protagoniste (le poète)<sup>23</sup>.»

Le long et imposant passage métapoétique commence ainsi :

Un jour  
 Un jour je m'attendais moi-même  
 Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes  
 Pour que je sache enfin celui-là que je suis  
 («Cortège», p. 74)

Le poète qui se nomme dans cette strophe est évidemment en quête de lui-même (ou, pour reprendre l'image du deuxième vers, en attente de lui-même) et celle-ci est indissociable, croyons-nous, de la quête poétique. En effet, c'est par la poésie que «Guillaume» pourra savoir qui il est. Notons qu'il dit bien «celui-là que je suis» et non celui-là que j'ai été, que j'aimerais être, que je serai. Tout se passe comme si la poésie était catalyseur et révélation du *hic et nunc*. Par l'inscription onomastique dans l'espace même du poème, Apollinaire s'approprie cet espace comme lieu d'identification.

«Guillaume» poursuit ainsi :

Moi qui connais les autres  
Je les connais par les cinq sens et quelques autres  
Il me suffit de voir leurs pieds pour pouvoir refaire  
ces gens à milliers  
De voir leurs pieds paniques un seul de leurs cheveux  
Ou leur langue quand il me plaît de faire le médecin  
Ou leurs enfants quand il me plaît de faire le prophète  
Les vaisseaux des armateurs la plume de mes confrères  
La monnaie des aveugles les mains des muets  
(«Cortège», p. 74-75)

Voilà bien toute l'ironie existentielle, sinon métaphysique : le poète peine à se connaître, alors qu'il connaît les autres. Il les connaît de manière quasi « surnaturelle » : « Je les connais par les cinq sens et quelques autres ». Laurence Campa commente cette strophe de la façon suivante :

Paraphrasant « Cortège », nous pourrions écrire : « Lui qui connaît les artistes / il les connaît par les cinq sens et quelques autres ». Dans « Cortège », le poète énumère ses cinq sens, chacun faisant naître des sensations créatrices; ses « autres » sens sont l'imagination, la connaissance, la création, le don de prophétie (l'homme « plein de sens » de « La Jolie Rousse ») et pourquoi pas la possibilité de percevoir la quatrième dimension qui rend sensible la simultanéité et l'ubiquité. Ces sens exceptionnels, qui produisent des sensations nouvelles, suppléent aux lacunes des sens communs [...] <sup>24</sup>.

Même si l'évocation d'une «quatrième dimension» nous laisse quelque peu perplexe, tant nous nous sentons étrangère à ce genre de considérations, nous avons cru bon tout de même citer ce passage, car il met en valeur les «sensations créatrices», mais surtout les «sensations nouvelles» que nous associons à l'esprit nouveau auquel était particulièrement sensible Apollinaire. Ces sensations nouvelles constituent un mode de connaissance poétique dont témoignent maints poèmes d'Apollinaire. Cela dit, nous revenons au mouvement premier du poème «Cortège» : autant Apollinaire peut connaître les autres, autant il peine ou il tarde à se connaître :

Un jour je m'attendais moi-même  
 Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes  
 Et d'un lyrique pas s'avançaient ceux que j'aime  
 Parmi lesquels je n'étais pas  
 («Cortège», p. 75)

La reprise des deux premiers vers prouve, si besoin était, la quête obsessionnelle du poète. Qui plus est, elle l'accentue, car, après plusieurs strophes où le poète a fait montre de son omniscience, on eût pu croire qu'elle lui eût permis de mieux se connaître. Or, il semblerait que ce soit même l'inverse : plus il connaît les autres, moins il se connaît. En fait, la rupture d'avec lui-même semble plus grande que jamais, dans la mesure où il avoue ne pas s'aimer lui-même. Après cet aveu douloureux, «Guillaume» se lance, comme pour mieux l'(s')oublier, dans une envolée poétique débridée comme il s'en trouve plusieurs dans *Alcools* :

Les géants couverts d'algues passaient dans leurs villes  
 Sous-marines où les tours seules étaient des îles  
 Et cette mer avec les clartés de ses profondeurs  
 Coulait sang de mes veines et fait battre mon cœur  
 Puis sur terre il venait mille peuplades blanches  
 Dont chaque homme tenait une rose à la main  
 Et le langage qu'ils inventaient en chemin

Je l'appris de leur bouche et je le parle encore  
(«Cortège», p. 75)

Si nous faisons une lecture linéaire progressive de ce passage, force est de constater que les six premiers vers nous laissent dubitative sur le sens à leur conférer. Sauf que les deux derniers vers les éclairent rétrospectivement : le poète «décrit», en des images fantasmagoriques, l'immense bouillon de création qui, des «géants couverts d'algues» à «chaque homme tena[n]t une rose à la main», a donné naissance à un langage que le poète s'est fait fort d'apprendre et de parler à son tour. Et nous en arrivons à une strophe décisive quant à la recherche de lui-même :

Le cortège passait et j'y cherchais mon corps  
Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même  
Amenaient un à un les morceaux de moi-même  
On me bâtit peu à peu comme on élève une tour  
Les peuples s'entassaient et je parus moi-même  
Qu'ont formé tous les corps et les choses humaines  
(«Cortège», p. 75-76)

Cette strophe resserre l'étau sémantique – si l'on peut s'exprimer ainsi – sur le fil conducteur du poème. «Guillaume» n'a pu devenir ce qu'il est qu'à partir du moment où il a pris conscience qu'il était la somme de tous les créateurs qui l'ont précédé sur le chemin de la création – et de la vie, car il nous apparaît impossible de dissocier les deux à l'aune de plusieurs strophes du poème. Ainsi, comme l'ont noté Claude Morhange-Bégué et Pierre Lartigue, «[d]es participants au cortège, il reçoit aussi sa langue, son instrument de poète<sup>25</sup>». Nous insistons sur le «aussi», qui dit bien qu'il n'a pas reçu que sa langue, même si, comme créateur, il l'a reçue sans doute au premier rang de son héritage.

Comme le résumant les deux mêmes commentateurs, «Cortège» est donc bel et bien le

[r]écit du protagoniste à la recherche de son identité propre qu'il ignore, alors qu'il connaît tout des autres et qu'il a les pouvoirs de les «refaire» ou s'arroge le droit de les «ressusciter»; il contemple le cortège historique et mythique, dont lui-même ne fait pas partie. Le cortège le construit, le « bâtit peu à peu comme on élève une tour » tandis qu'il assume l'histoire de l'humanité qui l'a précédé<sup>26</sup>.

Puis l'avant-dernière strophe condense l'hommage au passé par les «dieux qui le form[èrent]» :

Temps passés Trépassés Les dieux qui me formâtes  
Je ne vis que passant ainsi que vous passâtes  
Et détournant mes yeux de ce vide avenir  
En moi-même je vois tout le passé grandir  
(«Cortège», p. 76)

L'hommage qu'il rend aux «dieux qui [l]e form[èrent]» était prévisible à la lumière des strophes précédentes. C'est plutôt le troisième vers qui étonne grandement sous la plume d'Apollinaire : il détourne les yeux «de ce vide avenir», lui le poète sensible à toutes les nouveautés, lui le poète en qui les jeunes créateurs, André Breton en tête, voyaient un «ouvreur» de toutes les possibilités créatrices. Ce vers nous ramène à la posture paradoxale d'Apollinaire, à tout le moins dans *Alcools* : sa poésie fait le pont entre la tradition (une certaine tradition) et la nouveauté. Si certains poèmes, comme «Zone», font état des deux mondes, d'autres comme «Cortège» se concentrent sur le passé, mais c'est pour mieux l'inscrire dans le présent qui ne saurait être ce qu'il est sans lui.

De manière subsidiaire, notons que la première lettre du mot «dieux» est en minuscule, attirant l'attention sur le caractère non religieux de ceux qui le

«form[èrent]». En fait, le poète préfère mettre l'accent sur la quantité de dieux par l'utilisation du «L» majuscule («Les dieux»).

La strophe clausulaire résume la pensée (poétique) de «Guillaume» sur le rapport entre passé et avenir («demain») :

Rien n'est mort que ce qui n'existe pas encore  
 Près du passé luisant demain est incolore  
 Il est informe aussi près de ce qui parfait  
 Présente tout ensemble et l'effort et l'effet  
 («Cortège», p. 76)

Encore ici, il est étonnant de constater que pour le poète seul le passé vit encore, car il a existé, alors que l'avenir, qui n'existe pas encore, est «incolore», «informe». La présence du passé est à ce point forte, «parfait[e]», qu'elle l'empêche de se projeter dans l'avenir. Pour leur part, Claude Morhange-Bégué et Pierre Lartigue commentent ainsi ces vers : «Méditation sur le passage et le passé auprès duquel "demain est incolore", essentiels à la prise de conscience du poète par lui-même<sup>27</sup>.» Selon nous, il s'agit davantage d'un hommage, voire d'une consécration du passé que d'une «simple» méditation. En outre, si ce passage et ce passé sont essentiels à la prise de conscience du poète par lui-même, force est de constater que cette prise de conscience jette une curieuse ombre sur «demain».

Nous nous questionnons également sur la dernière phrase de l'analyse suivante :

Toute la démarche esthétique d'Apollinaire tend à montrer que la querelle de la tradition et de l'invention, de l'ordre et de l'aventure est vaine. Le poète lie dans un même mouvement, embrasse dans un même regard le passé, le présent et le futur. Son présent prend sa force dans ce qui le précède et ce qui le devance<sup>28</sup>.

Si nous nous limitons au poème «Cortège», il va de soi que le «présent prend sa force dans ce qui le précède», mais ce n'est sûrement pas le cas de «ce qui le devance» qui est «incolore» et «informe». Cela dit, nous sommes tout à fait d'accord avec le reste de cette citation.

Le poème que nous venons d'analyser ne nomme pas tant la poésie que le poète même, devenu métapoète de son propre poème. De façon globale,

[d]ans *Cortège*, la réalité quotidienne prend une importance grandissante (qui n'exclut pas les rappels historiques ni l'inclusion du merveilleux); elle apparaît dans le ton même, dans l'absence apparente de recherche des longs vers libres qui coexistent avec les alexandrins classiques et avec des vers très courts. L'emploi du pronom personnel *Je*, comme dans les poèmes lyriques et comme déjà dans l'art poétique du *Brasier*, assimile explicitement le personnage et l'auteur, qui ont tous deux le même prénom : « Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes ». On voit ainsi comment *Cortège* annonce *Zone*<sup>29</sup>.

Pour faire suite à cette citation, examinons le poème «Le Brasier» (AL, p. 108-110) qui, bien qu'il ne fasse aucune allusion directe à la poésie, est métapoétique de manière implicite, et où la métaphore du feu tient lieu de symbole de la ferveur (flamme) poétique : «Comme l'ombre et l'eau, le feu est d'une nature double, à la fois purificatrice et créatrice, et porte en lui l'alternative créatrice, marque du génie d'Apollinaire : feu du bûcher, il purifie et délivre; feu solaire, il symbolise la flamme poétique<sup>30</sup>.» Ce poème représente une sorte d'ablution par le feu. Comme le Phénix renaissant de ses cendres, le poète se donne le pouvoir de faire revivre ce qui est appelé à disparaître. Ainsi, «Le Brasier» présente le long parcours initiatique d'une mort/naissance purificatrice. Le poème se divise en trois parties : la première représente la mort du passé par le feu; la deuxième, le poète qui flambe pour renaître purifié; la troisième, le nouveau visage d'un poète transformé par le feu.

Les premiers vers se veulent justement un adieu au passé, preuve, encore une fois, de sa récurrence équivoque avec laquelle nous devons composer :

J'ai jeté dans le noble feu  
 Que je transporte et que j'adore  
 De vives mains et même feu  
 Ce Passé ces têtes de morts  
 Flamme je fais ce que tu veux  
 («Le Brasier», p. 108)

Symbole de destruction mais également de purification, le protagoniste-poète confère à la flamme un pouvoir créateur : «Le mouvement d'exaltation par lequel débute *Le Brasier* montre bien le climat où se situe le sacrifice par le feu, celui de l'enthousiasme poétique<sup>31</sup>.» Ce feu venant se substituer au poète acquiert une forte charge poétique et inspiratrice : «La fonction sacrificielle du feu est évidente : le poète se purifie de son passé, de sa jeunesse, de l'amour "devenu mauvais"<sup>32</sup>.» L'on voit ainsi le feu consumer le passé pour faire place à la nouveauté :

Où sont ces têtes que j'avais  
 Où est le Dieu de ma jeunesse  
 L'amour est devenu mauvais  
 Qu'au brasier les flammes renaissent  
 Mon âme au soleil se dévêt  
 («Le Brasier», p. 108)

Puis le poète à son tour flambe, pour mieux renaître : du passé émerge le renouveau; du poète naît une âme nouvelle.

La purification se fait dans la douleur (Apollinaire dit à la fin des *Fiançailles* que le bûcher est « le nid de [s]on courage »). Mais il s'agit d'une douleur enthousiasmante, car elle est volontairement subie, dans un abandon superbe (« Flamme je fais ce que tu veux »). Véritable rite d'adoration magique, le sacrifice par le feu a la vertu d'une initiation à des mystères; ils vont ouvrir au poète un univers dont la nature a changé, une « vie renouvelée »<sup>33</sup>.

La seconde partie met directement le poète en scène :

Je flambe dans le brasier à l'ardeur adorable  
 Et les mains des croyants m'y rejettent multiple innombrablement  
 [...]
 Je suffis pour l'éternité à entretenir le feu de mes délices  
 [...]
 Il n'y a plus rien de commun entre moi  
 Et ceux qui craignent les brûlures  
 («Le Brasier», p. 109)

«Le poète est ici le lieu de l'holocauste : il transporte lui-même le feu qui brûle son passé; il devient alors à la fois le feu et l'aliment du feu<sup>34</sup>.» Cet élément du feu symbolise le poète et la (sa) poésie. Il lui permet de s'élever à des hauteurs jamais explorées auparavant. La poésie est dès lors consumée par une flamme qui ne s'éteindra jamais. La poétique d'Apollinaire s'inscrit une nouvelle fois dans sa poésie qui se veut transfiguration et dépassement. Les images évoquant les astres associés au feu sont nombreuses, dont celle, dans «Le Brasier», du poète «surplombant» le monde terrestre :

Au-delà de notre atmosphère s'élève un théâtre  
 Que construisit le ver Zamir sans instrument  
 [...]
 Là-haut le théâtre est bâti avec le feu solide  
 Comme les astres dont se nourrit le vide  
 Et voici le spectacle  
 Et pour toujours je suis assis dans un fauteuil  
 Ma tête mes genoux mes coudes vain pentacle  
 Les flammes ont poussé sur moi comme des feuilles  
 («Le Brasier», p. 110)

C'est dire combien le feu fait partie du poète comme il fait partie de la poésie. Bien qu'étant détaché du monde qu'il met en scène, il y prend cependant toujours part, en regardant le spectacle de l'extérieur et de l'intérieur à la fois – double regard

porté sur sa création. Ces «flammes qui ont poussé sur [lui] comme des feuilles» ne sont-elles pas ce feu qui continue de l'illuminer, de l'inspirer, de le consumer? Cette flamme étant la ferveur poétique même, il ne s'en départira jamais. Il est spectateur et acteur au théâtre de la poésie «pour toujours», ce qui constitue la dynamique même de la métapoésie qui n'est autre qu'un théâtre et un spectateur se partageant la même scène : «Autrement dit, le poète doit se jeter dans le brasier et devenir feu lui-même (se renier et devenir celui-là même qui le renie) pour renaître comme poète, à la fois autre et lui-même<sup>35</sup>.» Et à ce feu se superpose l'image d'une mort/renaissance perpétuelle de la poésie qui, chez Apollinaire, devient le maître mot de la création même :

La poésie apollinarienne, faisant feu de tout bois, cascade de créations verbales (feuille, feuillard, feuilleter, parallèles (feuillaison, floraison), métaphores (feuilles de flammes), impropriétés (feuillard défleuri), s'est déployée sur un fond de gravité inattendue. Car à la préoccupation constante de ce que Michel Deguy appellerait sans doute une po-éthique de l'amour se superpose celle d'une poétique toujours soucieuse de renouvellement. [...] La création poétique, en apparence si continue, passe elle aussi par un cycle de morts et de renaissances<sup>36</sup>.

L'épithalame portant le titre «Poème lu au mariage d'André Salmon» (AL, p. 83-84) ne contient pas la même ferveur métapoétique que «Le Brasier», mais il l'évoque tout de même par moments. Puisque ce poème fut écrit et «lu» à l'occasion du mariage d'un poète, certains passages, dont les allusions à la poésie sont claires et directes, relèvent d'une métapoésie explicite.

[...]

Je sais que seuls le [le monde] renouvellent ceux qui sont fondés en poésie  
On a pavoisé Paris parce que mon ami André Salmon s'y marie  
Nous nous sommes rencontrés dans un caveau maudit  
Au temps de notre jeunesse  
Fumant tous deux et mal vêtus attendant l'aube

Épris épris des mêmes paroles dont il faudra changer le sens  
 Trompés trompés pauvres petits et ne sachant pas encore rire  
 («Poème lu au mariage d'André Salmon», p. 83)

Le poème continue ainsi refaisant le passé des deux amis poètes. Le simple fait d'évoquer la vie de poètes inventant le monde et se tournant vers l'écriture donne l'image d'un avancement en poésie. Ces «mêmes paroles dont il faudra changer le sens» évoquent sans doute la vision poétique commune de deux amis poètes. Et changer le sens de certaines paroles ne signifie pas les renier; au contraire, ce changement les perpétue sous une autre forme qui en devient le prolongement; ainsi, derechef, le présent ne rejette jamais le passé. Cette dynamique du passage du passé vers le présent se traduit tantôt par un rejet de certaines valeurs enracinées dans le passé, tantôt par une sorte de conciliation des deux mondes qui se côtoient plus qu'ils ne s'opposent. Il faut cependant moins y voir une contradiction que l'illustration du passage d'un monde vers un autre. Cette dialectique est d'autant plus présente chez Apollinaire que, comme nous l'avons dit et redit, sa poésie se trouve à la rencontre de deux siècles, de deux mondes, de deux visions du monde poétique.

[...]  
 Et nous apprîmes à rire  
 Nous partîmes alors pèlerins de la perdition  
 À travers les rues à travers les contrées à travers la raison  
 («Poème lu au mariage d'André Salmon», p. 83-84)

L'expérience de la poésie est décrite comme se faisant par le «rire», ce qui la désacralise. D'une époque où l'on ne sait pas encore rire (que suggère «Et nous apprîmes à rire»), l'on acquiert la faculté de rire, pour mieux affronter le monde et la raison. Considérant que le poème met en scène deux poètes partageant les mêmes idéaux, les termes «rire», «perdition» et «raison» pourraient évoquer la poésie par le

fait qu'ils se rapportent d'une certaine façon à l'imaginaire constamment écartelé entre la raison et la perdition.

Apollinaire poursuit ainsi :

Je le revis faisant ceci ou cela en l'honneur des mêmes paroles  
 Qui changent la face des enfants et je dis toutes ces choses  
 Souvenir et avenir parce que mon ami André Salmon se marie  
 («Poème lu au mariage d'André Salmon», p. 84)

Répétition ici du nom d'André Salmon qui a, d'ailleurs, presque le même effet métapoétique que le poète se nommant lui-même dans son propre poème. Un poète quel qu'il soit n'est-il pas un personnage, un acteur prenant part d'une façon ou d'une autre à la définition de la poésie en lui donnant de la réalité – d'autant plus s'il se trouve nommé en elle? Les mêmes paroles dont Apollinaire parle renvoient au vers précédemment cité où les amis poètes étaient, enfants, «épris des mêmes paroles». Le dernier vers du passage cité ci-dessus revient encore une fois sur la tradition et la nouveauté par les termes «souvenir et avenir». Et ces «mêmes paroles» marquent le passage d'un monde à un autre sans se perdre.

Le poème ayant été écrit pour être lu au mariage de son ami poète, Apollinaire reste fidèle à son engagement envers la poésie :

Réjouissons-nous non pas parce que notre amitié a été  
 le fleuve qui nous a fertilisés  
 [...]
 Ni parce que fondés en poésie nous avons des droits sur les paroles qui forment  
 et défont l'Univers  
 Ni parce que nous pouvons pleurer sans ridicule et que nous savons rire  
 [...]
 Réjouissons-nous parce que directeur du feu et des poètes  
 L'amour qui emplit ainsi que la lumière  
 Tout le solide espace entre les étoiles et les planètes  
 L'amour veut qu'aujourd'hui mon ami André Salmon se marie  
 («Poème lu au mariage d'André Salmon», p. 84)

Fidélité en amitié; fidélité en poésie. Et la poésie leur permet de grandes choses, telles que d'avoir «des droits sur les paroles qui forment et défont l'Univers». Mais avant tout – et comme il se doit étant donné le but du poème –, Apollinaire célèbre l'amour, qui est «directeur du feu et des poètes». Il situe donc l'amour au-dessus des poètes, mais non de la poésie. Exagérons-nous en croyant y voir une différence en ce que si l'amour est au-dessus des poètes, la poésie demeure au-dessus de tout?

### **. Un «Je» au nom de la poésie**

Dans certains poèmes, la métapoésie devient plus centrée sur l'«acte» créateur, même dans des poèmes où le «je énonciateur» ne transcende pas l'expérience solitaire de l'écriture. Alors plus intimiste, la métapoésie y est autant révélatrice qu'elle reflète la création à la source, comme si l'on se trouvait dans l'«ouvrier», dans l'atelier du poète. C'est le cas notamment de la suite de neuf poèmes regroupés sous le titre de «Les Fiançailles» (AL, p. 128-136), et dédiés à Picasso. Ce ne sont pas tous les poèmes de cette suite qui peuvent être considérés comme métapoétiques, mais le deuxième dépeint un «je» que l'on ne peut dissocier du poète en poursuivant la lecture des poèmes qui le suivent.

Ainsi,

Mes amis m'ont enfin avoué leur mépris

Je buvais à pleins verres les étoiles

[...]

Étoiles de l'éveil je n'en connais aucune

(«Mes amis m'ont enfin avoué leur mépris», p. 129)

n'est-il pas l'aveu de la dissidence du «je» – du poète – par rapport à son entourage qui ne lui semble pas favorable, qui lui avoue «enfin» son «mépris»? Boire «à pleins verres les étoiles» pourrait constituer une métaphore de l'imagination par laquelle le poète se laisse transporter vers un autre monde – en opposition à ces «[é]toiles de l'éveil» qu'il ne connaît pas. Par extrapolation, l'image de ces «étoiles» que l'on boit «à pleins verres» crée également un lien analogique avec le titre du recueil, dont les multiples poèmes seraient ces «alcools» que l'on boit.

Par ailleurs, l'on sent une amertume du poète vis-à-vis de la poésie et de l'écriture dans le poème suivant :

Je n'ai plus même pitié de moi  
 Et ne puis exprimer mon tourment de silence  
 Tous les mots que j'avais à dire se sont changés en étoiles  
 Un Icare tente de s'élever jusqu'à chacun de mes yeux  
 Et porteur de soleils je brûle au centre de deux nébuleuses  
 Qu'ai-je fait aux bêtes théologiques de l'intelligence  
 [...]

(«Je n'ai plus même pitié de moi», p. 130)

«Tous les mots que j'avais à dire» comme des mots jamais écrits, envolés, réappropriés par une autre dimension, «se sont changés en étoiles» qui semblent inaccessibles. Par ses yeux, où un Icare tente de s'élever jusqu'à eux, le poète tente de les atteindre. Mais le vers suivant semble vouloir dire que le «je énonciateur» devient son propre bourreau, car il se dit «porteur de soleils». Or, évidemment, Icare se brûle les ailes en s'approchant trop du soleil. Ce n'est pas tout : l'action destructrice se poursuit alors que le poète brûle lui-même «au centre de deux nébuleuses». Ces deux nébuleuses ne sont-elles pas ces deux mondes que le poète tente de réconcilier? Un présent qui oscille entre le passé et le futur? Ces «bêtes théologiques» font penser à des

dieux de l'intelligence, en plus de rappeler la présence quasi effacée, voire reniée, d'une religion dont on réveillerait de vieux fantômes. Puis le poème poursuit le triste – mais courageux – bilan existentiel :

J'ai eu le courage de regarder en arrière  
 Les cadavres de mes jours  
 Marquent ma route et je les pleure  
 Les uns pourrissent dans les églises italiennes  
 Ou bien dans de petits bois de citronniers  
 Qui fleurissent et fructifient  
 En même temps et en toute saison  
 D'autres jours ont pleuré avant de mourir dans des tavernes  
 Où d'ardents bouquets rouaient  
 Aux yeux d'une mulâtresse qui inventait la poésie  
 Et les roses de l'électricité s'ouvrent encore  
 Dans le jardin de ma mémoire

(«J'ai eu le courage», p. 131)

Ce sont les yeux de la mulâtresse qui voient, qui inventent la poésie. Ce regard (dès le premier vers de ce passage) sert à percevoir le passé, à le reconnaître et le pleurer. Une nostalgie habite un poète qui ne sait plus habiter la poésie, comme s'il en était détaché. Ce sont les autres qui désormais inventent la poésie, en l'occurrence une mulâtresse. C'est le lot de celui qui, entre deux mondes, «brûle au centre de deux nébuleuses», n'appartenant ni à l'une ni à l'autre, étant en suspens au-dessus du vide. Puis le poète implore le pardon, en son nom, peut-être au nom de la poésie :

Pardonnez-moi mon ignorance  
 Pardonnez-moi de ne plus connaître l'ancien jeu des vers  
 Je ne sais plus rien et j'aime uniquement  
 Les fleurs à mes yeux redeviennent des flammes  
 Je médite divinement  
 Et je souris des êtres que je n'ai pas créés  
 Mais si le temps venait où l'ombre enfin solide  
 Se multipliait en réalisant la diversité formelle de mon amour  
 J'admirerais mon ouvrage

(«Pardonnez-moi mon ignorance», p. 132)

Le «je énonciateur» parle de l'«intérieur» de la création poétique. S'adressant au monde «extérieur» – à ses contemporains –, le poète implore son pardon. Apollinaire avoue «ne plus connaître l'ancien jeu des vers». Méta-poésie qui, comme dans la plupart des passages réflexifs d'*Alcools*, révèle, justifie une poétique qui s'interroge sur elle-même dans les poèmes qui l'incarnent. Le poète poursuit sa confession : il ne sait plus rien, prélude au détachement et à la distance nécessaires pour porter un autre regard sur les choses. Suivi de «j'aime uniquement», la première moitié de ce vers acquiert toute sa force positive et tire de cet «amour» toute la spontanéité de la liberté de choisir. Libre de puiser là où il veut, libre de «butiner» comme bon lui semble «[l]es fleurs [qui] à [s]es yeux redeviennent des flammes».

Apollinaire, qui refuse les lieux communs de l'esthétique traditionnelle, préfère aller d'un lieu à l'autre, et, si possible, où personne n'est jamais allé. Pour rejoindre les sites les plus fréquentés – l'art ancien, l'art moderne, la vérité, la simultanéité – il évite les sentiers battus, prend des chemins de traverse et sait même tracer une route nouvelle, jeter un pont pour relier deux endroits éloignés<sup>37</sup>.

L'acte de poésie est représenté par une image très forte : «Je médite divinement». Il parle même des «êtres» qu'il n'a pas «créés», attestant qu'il est à l'écoute de tout ce qui s'offre à lui, de tout ce qui passe par lui. Le sourire est symbole d'abandon, d'une certaine désinvolture. Face à sa poésie? Face à la poésie tout entière? Les trois derniers vers décrivent le désir du poète de voir se réaliser la «diversité formelle» qu'il prône, qu'il revendique dans sa poésie. Libéré de toute forme, de tout courant à visée unique et restreinte, il s'engage vis-à-vis de la nouvelle vision qu'il fonde en poésie. Mais son entreprise est à l'état expérimental; il utilise le conditionnel, comme

si cet accomplissement de la poésie était hypothétique. S'il se réalisait, il «admirerai[t] [s]on ouvrage».

Louant la grandeur de la poésie, le poète reconnaît pourtant une certaine fragilité à la création poétique dans le poème suivant :

J'observe le repos du dimanche  
 Et je loue la paresse  
 Comment comment réduire  
 L'infiniment petite science  
 Que m'imposent mes sens  
 L'un est pareil aux montagnes au ciel  
 Aux villes à mon amour  
 Il ressemble aux saisons  
 Il vit décapité sa tête est le soleil  
 Et la lune son cou tranché  
 («J'observe le repos du dimanche», p. 133)

Le premier vers nous rappelle l'affinité du poète avec la religion dont le «repos du dimanche» serait la métaphore. L'on présuppose ce passage comme étant métapoétique par l'image «petite science que m'imposent mes sens» qui, si l'on se reporte aux vers du poème cité précédemment, doit nécessairement avoir un lien avec cet «ouvrage» dont le poète parle. Cette «petite science» que l'on veut «réduire» n'est-elle pas celle de l'art de poétiser? Science imposée, art dont on n'est pas le maître, mais qui transite par la pensée, par l'inspiration. L'avant-dernier vers, qui renvoie directement à «Zone» dont la fin proclame ce «soleil cou coupé», fait ressortir l'image forte du recueil qu'est le soleil représentant la poésie désormais libre. Au dernier vers de ce passage, l'on trouve l'astre de nuit tel l'envers du soleil venant le compléter. Un soleil représentant une tête dont le cou (bien) «tranché» prend la forme de la lune. Si le cou est tranché, la respiration ne peut plus avoir lieu. Cette lune reflète l'image d'un certain étouffement, voire d'un étranglement.

Je voudrais éprouver une ardeur infinie  
 Monstre de mon ouïe tu rugis et tu pleures  
 Le tonnerre te sert de chevelure  
 Et tes griffes répètent le chant des oiseaux  
 Le toucher monstrueux m'a pénétré m'empoisonne  
 Mes yeux nagent loin de moi  
 Et les astres intacts sont mes maîtres sans épreuve  
 La bête des fumées a la tête fleurie  
 Et le monstre le plus beau  
 Ayant la saveur du laurier se désole  
 («J'observe le repos du dimanche», p. 133)

Coupé de ses émotions, il voudrait «éprouver une ardeur infinie» mais ne le peut pas. Ses sens ne lui permettent pas : ni l'ouïe, ni le toucher, ni ses yeux qui «nagent loin de [lui]» comme s'il était dépossédé de son propre regard. Le réseau lexical de ce passage illustre une certaine souffrance, voire une certaine violence : «monstre», «rugis», «pleure», «tonnerre», «griffes», «toucher monstrueux», «m'empoisonne», «bête des fumées». Cependant, ces images sont liées à une réalité plus belle, par l'antithèse qu'elles proposent : «Et tes griffes répètent le chant des oiseaux»; «[l]a bête des fumées a la tête fleurie»; «[e]t le monstre le plus beau / Ayant la saveur du laurier se désole». Seuls les «astres» (soleil et lune) sont intacts; seule la poésie est intacte, malgré une certaine difficulté à y accéder.

La suite suivante, «À la santé» (AL, p. 140-145), qui comprend six poèmes, met également le poète directement en scène. Apollinaire y parle de son arrestation survenue le 7 septembre 1911 :

Avant d'entrer dans ma cellule  
 Il a fallu me mettre à nu  
 Et quelle voix sinistre ulule  
 Guillaume qu'es-tu devenu  
 («À la santé I», p. 140)

Le fait de se nommer ainsi dans son poème crée un effet de miroir d'autant plus marquant que, se parlant à lui-même, le poète interpelle sa propre image. Ayant cette double fonction métapoétique : celle de miroir et celle de questionner l'existence de la poésie («qu'es-tu devenu» pourrait s'adresser à la poésie), ce poème participe de l'observation suivante de Laurence Campa :

Allons plus loin et renversons le rapport de la « théorie » à la pratique, de l'article au poème : faire, c'est dire, si bien que tel poème peut être considéré comme un art poétique en action, ou proposer un métadiscours partiellement explicite. Les poèmes apollinariens ne sont pas seulement des illustrations de l'esthétique – idée banale : ils sont l'esthétique en action. Certains commentateurs n'hésitent pas à considérer que l'œuvre d'Apollinaire est, en maintes occasions, réflexive : le poème parle de lui-même, de ce qu'il est en train de faire. [...] Quoi qu'il en soit, il n'y a pas d'un côté l'esthétique et de l'autre côté la pratique, mais une circulation constante – si l'on veut conserver distinctes ces deux dimensions – ou plutôt une symbiose<sup>38</sup>.

Le deuxième poème réfléchit également sur l'acte de poésie, rendant compte de cette simultanéité de l'écriture et de la réflexion sur celle-ci :

Le soleil filtre à travers  
 Les vitres  
 Ses rayons font sur mes vers  
 Les pitres  
  
 Et dansent sur le papier  
 J'écoute  
 Quelqu'un qui frappe du pied  
 La voûte  
 («À la santé II», p. 141)

Un rapport étroit est ainsi établi entre le fait de l'emprisonnement et les rayons de ce «soleil» qui font les «pitres», venant entraver l'écriture. La captivité physique a des répercussions sur tout le reste : l'on ne contrôle plus l'inspiration. La lumière passe difficilement par les vitres d'une cellule. En outre, l'emprisonnement

d'Apollinaire a modifié sinon la poésie qui en a résulté, à tout le moins le contexte dans lequel la poésie a pu s'écrire. Puis un peu plus loin :

Que je m'ennuie entre ces murs tout nus  
 Et peints de couleurs pâles  
 Une mouche sur le papier à pas menus  
 Parcourt mes lignes inégales  
 («À la santé IV», p. 143)

Une difficulté d'écrire se pose en parallèle à la condition du poète. Ses «lignes inégales» en témoignent. Comment écrire dans l'obscurité sinon avec inconstance? Les vers suivants expliquent cet obscurcissement de l'âme du poète :

Que deviendrais-je ô Dieu qui connais ma douleur  
 Toi qui me l'as donnée  
 Prends en pitié mes yeux sans larmes ma pâleur  
 Le bruit de ma chaise enchaînée  
  
 Et tous ces pauvres cœurs battants dans la prison  
 L'Amour qui m'accompagne  
 Prends en pitié surtout ma débile raison  
 Et ce désespoir qui la gagne  
 («À la santé IV», p. 143)

Il suffit cependant d'un peu de lumière pour redonner de l'espoir au poète. La fin du poème contraste avec tout le reste où la noirceur physique occulte la possibilité poétique. La raison pourrait évoquer l'inspiration qui, dans l'avant-dernier vers de ce passage, se révèle «débile raison», alors qu'elle sera tout autre dans la dernière strophe du dernier poème de la suite :

Le jour s'en va voici que brûle  
 Une lampe dans la prison  
 Nous sommes seuls dans ma cellule  
 Belle clarté Chère raison  
 («À la santé VI», p. 145)

Ici, la raison est associée à la poésie, à l'inspiration, à la lumière en quelque sorte. L'aspect formel de cette suite est particulier, alors que les passages que nous avons cités, qui parlent de l'écriture, de vers ou de «lignes inégales», prennent justement l'aspect de lignes ne commençant pas toutes au même endroit; de vers longs accompagnés de vers courts. Métopoésie formelle? Réflexion sur l'écriture expérimentant de nouvelles formes au moment où elle relate ces transformations. Comme l'affirme Laurence Campa, «Apollinaire a tendance à ne pas séparer la théorie de la pratique, la réflexion esthétique de l'intuition et de la création poétiques, l'art de la vie<sup>39</sup>».

### **. Des vendanges poétiques**

Le dernier poème du recueil clôt celui-ci de la même manière que «Zone» l'avait entamé. En effet, «Vendémiaire» (AL, p. 149-154), long poème de 174 vers, décrit la poésie, bien que la métopoésie y soit plutôt implicite. Le titre évoque le premier mois du calendrier républicain en France qui commençait vers le 22 septembre<sup>40</sup>, mais il met l'accent aussi sur les vendanges ayant lieu également à l'automne.

Le titre de ce long poème (174 vers, alexandrins pour la plupart, groupés de façon tout à fait irrégulière) suggère à la fois le calendrier révolutionnaire et l'image des vendanges et du vin. Par ce titre, le poème fait figure de manifeste : c'est la première œuvre publiée sans ponctuation. C'est ainsi une métaphore de l'imagination poétique dont le vin est à la fois la source et le symbole<sup>41</sup>.

Bien que la poésie n'y soit pas directement nommée, l'on fait allusion à celle-ci par des mots tels «paroles», «voix», «vers», «chanson». Comme dans «Zone», le «je énonciateur» rend compte de l'expérience poétique imaginaire et réelle à la fois. Ces poèmes constituant l'ouverture et la fermeture du recueil consistent en des phares –

des feux éclairant tout le recueil, jetant sur les poèmes une lumière nouvelle, nouvelle même jusque dans ses passages plus traditionnels. Poèmes-manifestes, ces deux textes sont très significatifs quant au travail langagier qui s'opère dans le recueil même. Sans ponctuation, sans règles de versification précises, *Alcools* prône une liberté qui remet en question les limites imposées jusqu'alors, revendique une esthétique singulière par son caractère hétéroclite.

Nous appelons «arts poétiques» les poèmes qui, de manière allusive ou explicite, ont pour thème dominant la condition du Poète ou la nature de la Poésie. Leur étude chronologique nous permet de suivre l'évolution de l'esthétique d'Apollinaire<sup>42</sup>.

Pour notre part, nous nommons métapoésie cet «art poétique» qu'a exploré la poésie apollinarienne, que ce soit de façon explicite ou implicite – «allusive».

«Vendémiaire» s'ouvre en s'adressant directement à la postérité, comme un testament que l'on lirait trop tôt – sorte d'anachronisme volontaire d'une poésie qui connaît sa portée dans le temps : «Invocation aux "Hommes de l'avenir" qui situe dans le passé déjà "l'époque" d'Apollinaire<sup>43</sup>.»

Hommes de l'avenir souvenez-vous de moi  
Je vivais à l'époque où finissaient les rois  
Tour à tour ils mouraient silencieux et tristes  
Et trois fois courageux devenaient trismégistes

Que Paris était beau à la fin de septembre  
Chaque nuit devenait une vigne où les pampres  
Répandaient leur clarté sur la ville et là-haut  
Astres mûrs becquetés par les ivres oiseaux  
De ma gloire attendaient la vendange de l'aube

Un soir passant le long des quais déserts et sombres  
En rentrant à Auteuil j'entendis une voix  
Qui chantait gravement se taisant quelquefois  
Pour que parvînt aussi sur les bords de la Seine  
La plainte d'autres voix limpides et lointaines

Et j'écoutai longtemps tous ces chants et ces cris  
 Qu'éveillait dans la nuit la chanson de Paris  
 («Vendémiaire», p. 149)

Description de l'imaginaire du poète – peuplé des voix, des chants et des cris qu'il entend – qui se déplace la nuit, dans Paris, et qui y cueille des poèmes, ces «astres mûrs» attendant «la vendange de l'aube». La nuit est, comme nous l'avons constaté à la lecture d'autres poèmes du recueil, porteuse des fruits de l'imagination. Lieu de tous les possibles, de toutes les conquêtes, elle accueille et accentue généreusement l'inspiration du poète. Ces «autres voix» que le poète entend et écoute ne témoignent-elles pas de l'ouverture du poète à d'autres mondes, ces «plaintes d'autres voix limpides et lointaines», qu'il reconnaît de tout son esprit? Apollinaire se fait à la fois écho de ses aspirations, mais également de celles des autres qu'il accueille dans ce grand monde de la poésie universelle. Il présente d'ailleurs cette grande ouverture sur la diversité telle une «soif» de boire tout l'univers. Et cette soif le mène à l'ivresse, mais toujours lucide, venant désaltérer la «chanson de Paris» :

J'ai soif villes de France et d'Europe et du monde  
 Venez toutes couler dans ma gorge profonde  
  
 Je vis alors que déjà ivre dans la vigne de Paris  
 Vendangeait le raisin le plus doux de la terre  
 Ces grains miraculeux qui aux treilles chantèrent  
 («Vendémiaire», p. 149)

Les strophes 7 à 24 sont une réponse des villes à la soif de la «chanson de Paris». Cet appel au monde entier s'avère dès lors la marque d'une poésie se voulant universelle. Les villes – symbolisant l'ouverture sur le monde – se réveillent en étant

personnalisées soudainement sous la baguette magique du poète les faisant revivre au rythme de la modernité :

Et Rennes répondit avec Quimper et Vannes  
 Nous voici ô Paris Nos maisons nos habitants  
 Ces grappes de nos sens qu'enfanta le soleil  
 Se sacrifient pour te désaltérer trop avide merveille  
 Nous t'apportons tous les cerveaux les cimetières les murailles  
 Ces berceaux pleins de cris que tu n'entendras pas  
 Et d'amont en aval nos pensées ô rivières  
 Les oreilles des écoles et nos mains rapprochées  
 Aux doigts allongés nos mains les clochers  
 Et nous t'apportons aussi cette souple raison  
 Que le mystère clôt comme une porte la maison  
 Ce mystère courtois de la galanterie  
 Ce mystère fatal fatal d'une autre vie  
 Double raison qui est au-delà de la beauté  
 Et que la Grèce n'a pas connue ni l'Orient  
 Double raison de la Bretagne où lame à lame  
 L'océan châtre peu à peu l'ancien continent  
 («Vendémiaire», p. 149-150)

Les «grappes» du troisième vers rappellent le fruit menant à la préparation du vin – de la poésie. Les villes apportent également les «cerveaux», les «pensées», «cette souple raison», «double raison» en guise d'échanges poétiques. Les villes du monde sont la métaphore de l'inspiration poétique venue de tous les horizons. Les deux derniers vers de cette strophe illustrent le passage de la poésie ancienne («ancien continent» que l'on «châtre peu à peu») – encore une fois – vers la modernité. Une soif de poésie qui, elle-même, a soif de l'univers.

Puis

Et les villes du Nord répondirent gaiement  
 O Paris nous voici boissons vivantes  
 Les viriles cités où dégoisent et chantent  
 Les métalliques saints de nos saintes usines  
 Nos cheminées à ciel ouvert engrossent les nuées  
 Comme fit autrefois l'Ixion mécanique

Et nos mains innombrables

Usines manufactures fabriques mains  
Où les ouvriers nus semblables à nos doigts  
Fabriquent du réel à tant par heure  
Nous te donnons tout cela

(«Vendémiaire», p. 150)

Comme on peut également le lire dans «Zone», la poésie exprime la modernité. Et si cette modernité doit passer par une ville et tous ses aspects «physiques», c'est donc physiquement que la ville devient une métaphore de la poésie : «Nos cheminées à ciel ouvert engrossent les nuées», les fertilisent. Par l'emploi du verbe «engrosser», il est difficile de ne pas soutenir que les cheminées des villes symbolisent des phallus.

Il [Apollinaire] sait que l'écriture poétique de la grande ville, tout en faisant appel à la transcription brute (les tramways, les cheminées d'usine à ciel ouvert), passe par la mythologie : «l'Ixion mécanique», dans «Vendémiaire» en est un parfait exemple, pour présenter le nuage de fumée qui s'élève au-dessus de la cheminée d'usine-pénis, tel le roi des Lapithes possédant la nuée que Zeus avait façonnée à l'image d'Héra pour abuser l'impudent séducteur<sup>44</sup>.

Sans faire d'analyse mythologique de la poésie apollinarienne, nous reconnaissons le bien-fondé de tels propos qui accentuent l'alliance poésie-modernité que l'on trouve chez Apollinaire. De tels vers traduisent à la fois l'accessibilité et la froideur du monde moderne, par le paradoxe d'une proximité (illusoire) des «autres» – ces villes représentant l'altérité – que procurent les moyens de communication de plus en plus perfectionnés. Les villes généreuses qui offrent «tout cela» représenteraient la poésie qui prolifère, se rapprochant de plus en plus de la modernité. L'on parle également des «mains» qui ont servi à fabriquer le monde ancien, mais aussi le monde moderne, voire la poésie. Ces «doigts» qui «fabriquent du réel» comme ces petits mondes que sont les poèmes.

Puis les autres villes d'Europe répondent :

Et Lyon répondit tandis que les anges de Fourvières  
Tissaient un ciel nouveau avec la soie des prières

Désaltère-toi Paris avec les divines paroles  
Que mes lèvres le Rhône et la Saône murmurent  
[...]  
Un enfant regarde les fenêtres s'ouvrir  
Et des grappes de têtes à d'ivres oiseaux s'offrir  
(«Vendémiaire», p. 150)

Toujours cette fabrication du vin comme de la poésie, bien vivante au cœur de ces villes, du Midi cette fois, qui répondent à Paris devenant alors le centre de la création poétique :

Les villes du Midi répondirent alors

Noble Paris seule raison qui vis encore  
Qui fixes notre humeur selon ta destinée  
Et toi qui te retires Méditerranée  
Partagez-vous nos corps comme on rompt les hosties  
Ces très hautes amours et leur danse orpheline  
Deviendront ô Paris le vin pur que tu aimes  
(«Vendémiaire», p. 150-151)

Tout y est louange pour la métropole – «seule raison qui vis encore» – comme une ville mère (instigatrice/inspiratrice) accueillant les offrandes d'enfants venus d'ailleurs. Même la Méditerranée se retire, en faisant un salut à Paris que l'on honore. Ces offrandes sont à la fois poésie et inspiration poétique dont le «vin pur» est la métaphore. Cela rejoindrait encore une fois la visée poétique apollinarienne qui prône le décroissement, l'abolition des frontières en poésie.

Puis dans le même élan donateur :

Et un rôle infini qui venait de Sicile  
Signifiait en battement d'ailes ces paroles

Les raisins de nos vignes on les a vendangés  
Et ces grappes de morts dont les grains allongés  
Ont la saveur du sang de la terre et du sel  
Les voici pour ta soif ô Paris sous le ciel

[...]

Mais où est le regard lumineux des sirènes  
[...]  
Où chantaient les trois voix suaves et sereines

[...]  
Elles dirent adieu au gouffre et à l'écueil  
À leurs pâles époux couchés sur les terrasses  
Puis ayant pris leur vol vers le brûlant soleil  
Les suivirent dans l'onde où s'enfoncent les astres  
(«Vendémiaire», p. 151)

L'avant-dernier vers de ce passage pourrait renvoyer une fois de plus à ce «soleil cou coupé» de «Zone», fin poétique ultime vers laquelle convergent toutes les aspirations, toutes les inspirations apollinariennes et, peut-être, par extrapolation, celles également de la poésie tout entière à l'époque du passage d'un monde vers un autre. Les «astres» gardent cette présence toujours ponctuelle, nous rappelant que le monde tourne autour du jour et de la nuit.

Lorsque la nuit revint couverte d'yeux ouverts  
Errer au site où l'hydre a sifflé cet hiver  
Et j'entendis soudain ta voix impérieuse  
O Rome  
Maudire d'un seul coup mes anciennes pensées  
Et le ciel où l'amour guide les destinées

Les feuillards repoussés sur l'arbre de la croix  
Et même la fleur de lys qui meurt au Vatican  
Macèrent dans le vin que je t'offre et qui a  
La saveur du sang pur de celui qui connaît  
Une autre liberté végétale dont tu  
Ne sais pas qu'elle est la suprême vertu  
(«Vendémiaire», p. 151-152)

Comme dans «Zone» où la nuit valorise et favorise la création poétique, l'on trouve ici la même image sous une autre forme : celle d'une nuit «couverte d'yeux ouverts». Symbole de lucidité, la nuit est la scène où se joue l'arrivée de la modernité. Ainsi, l'on y entend une «voix impérieuse» qui maudit «d'un seul coup [s]es anciennes pensées» et le ciel en plus. Les villes n'apportent pas toutes les mêmes offrandes; Rome veut éradiquer le monde traditionnel. Toutes ces villes du monde se réunissant pour honorer Paris, quelle que soit la manière, ne sont-elles pas la métaphore réitérée de cette querelle de l'ancien et du nouveau incarnée dans la poésie d'Apollinaire? Rome apporte cet élément nouveau à la poésie dont la «fleur de lys» (emblème de la royauté française) macérant «dans le vin» symbolise la mort/naissance d'une Institution, invoquant alors le futur poétique, l'avenir d'«une autre liberté végétale» inconnue jusqu'alors par la poésie, mais représentant la «suprême vertu». Une liberté revendiquée par Apollinaire au nom de la poésie française de l'époque; «et même» au deuxième vers de cette strophe nous rappelle également que tout est prétexte et propice à la poésie. Une poésie qui se veut sans frontières et surtout nullement entravée par toute loi dictée par la versification traditionnelle, bien que ne lui fermant pas totalement la porte, reconnaissant son apport à la création, mais proclamant aussi sa désuétude.

Sans prôner la rupture avec les courants littéraires et les créateurs qui le précèdent, Apollinaire valorise l'innovation. On ne peut pas reproduire éternellement les belles formes du passé ou maintenir artificiellement des mouvements artistiques moribonds qui ont fait leur temps<sup>45</sup>.

Les vers de la strophe suivante suggèrent la très forte image poétique du vin qui, «par deux fois millénaire», représenterait toute la poésie (depuis ses débuts). Vin que

l'on viendra boire pour en apprécier le goût, la poésie. Ce vin vieux de deux mille ans en imposerait dès lors par son âge et par la qualité de son cépage :

Une foule de rois ennemis et cruels  
Ayant soif comme toi dans la vigne éternelle  
Sortiront de la terre et viendront dans les airs  
Pour boire de mon vin par deux fois millénaire  
(«Vendémiaire», p. 152)

Et le déferlement des villes se poursuit tel un rassemblement de fortes têtes qui se disputeraient la poésie. L'on passe par tous les coins de l'Europe pour se joindre à la poésie universelle, enrichie par les différences qui la nourrissent. C'est, encore là, cette diversité qu'Apollinaire revendique non seulement dans sa poésie, mais dans la poésie entière : «La nouvelle esthétique, que propose Apollinaire, est liée à une idée de rassemblement et d'exaltation de l'hétéroclite<sup>46</sup>.»

Et voici que

La Moselle et le Rhin se joignirent en silence  
C'est l'Europe qui prie nuit et jour à Coblenze  
Et moi qui m'attardais sur le quai à Auteuil  
Quand les heures tombaient parfois comme les feuilles  
Du cep lorsqu'il est temps j'entendis la prière  
Qui joignait la limpidité de ces rivières  
(«Vendémiaire», p. 152)

Le «je énonciateur» nous suggère l'acte de création poétique lorsqu'il s'attarde sur un pont, un quai, etc. La flânerie solitaire semble propice à la poésie, cette «prière» que l'on entend sourdre de la terre où est solidement enraciné le «cep». La poésie passe toujours par les sens, par le fait d'être attentif à son chant que l'on peut entendre si l'on tend l'oreille. La poésie française, symbolisée à nouveau par le vin, est décrite en ces vers élogieux :

O Paris le vin de ton pays est meilleur que celui  
 Qui pousse sur nos bords mais aux pampres du nord  
 Tous les grains ont mûri pour cette soif terrible  
 Mes grappes d'hommes forts saignent dans le pressoir  
 Tu boiras à longs traits tout le sang de l'Europe  
 Parce que tu es beau et que seul tu es noble  
 («Vendémiaire», p. 152)

Dès lors que l'on vante les beautés et grandeurs de Paris, dont le vin est métaphore de poésie, l'on associe désormais ce vin au sang de l'Europe entière qui «coule», l'on peut supposer, faisant allusion peut-être à la Première Guerre mondiale. Mais le seul centre de ce monde est Paris, «beau» et «noble», seul capable de contenir, d'absorber ce sang, ce vin, cette poésie.

Parce que c'est dans toi que Dieu peut devenir  
 Et tous mes vigneron dans ces belles maisons  
 Qui reflètent le soir leurs feux dans nos deux eaux  
 Dans ces belles maisons nettement blanches et noires  
 Sans savoir que tu es la réalité chantent ta gloire  
 Mais nous liquides mains jointes pour la prière  
 Nous menons vers le sel les eaux aventurières  
 Et la ville entre nous comme entre des ciseaux  
 Ne reflète en dormant nul feu dans ses deux eaux  
 Dont quelque sifflement lointain parfois s'élance  
 Troublant dans leur sommeil les filles de Coblenz  
 («Vendémiaire», p. 152-153)

De Paris l'on s'adresse vraisemblablement à la poésie : «sans savoir que tu es la réalité chantent ta gloire»; la gloire du vin chantée par les vigneron; la gloire de la poésie chantée dans toute sa splendeur. Ces «deux eaux» et ces «belles maisons nettement blanches et noires» ne nous rappellent-elles pas cette dualité proposée par la coexistence de deux mondes qu'incarnent l'ancien et le nouveau? «Et la ville entre nous comme entre des ciseaux» approfondit encore davantage cette «déchirure» de la poésie entre deux mondes qui se la partagent. Mais passive en quelque sorte, la ville-

poésie «ne reflète en dormant nul feu dans ses deux eaux» – aucun parti pris donc – penchée tout naturellement vers l'un et l'autre monde – partagée, mais sereine de ce dédoublement d'elle-même qu'elle accueille en son sein tout naturellement.

Puis du même élan frénétique que dans «Zone», l'on assiste à une véritable fête à laquelle le monde entier participe et se réunit dans cette sorte de deuil/réjouissance :

Les villes répondaient maintenant par centaines  
 Je ne distinguais plus leurs paroles lointaines  
 Et Trèves la ville ancienne  
 À leur voix mêlait la sienne  
 L'univers tout entier concentré dans ce vin  
 Qui contenait les mers les animaux les plantes  
 Les cités les destins et les astres qui chantent  
 Les hommes à genoux sur la rive du ciel  
 Et le docile fer notre bon compagnon  
 Le feu qu'il faut aimer comme on s'aime soi-même  
 Tous les fiers trépassés qui sont un sous mon front  
 L'éclair qui luit ainsi qu'une pensée naissante  
 Tous les noms six par six les nombres un à un  
 Des kilos de papier tordus comme des flammes  
 Et ceux-là qui sauront blanchir nos ossements  
 Les bons vers immortels qui s'ennuient patiemment  
 Des armées rangées en bataille  
 Des forêts de crucifix et mes demeures lacustres  
 Au bord des yeux de celle que j'aime tant  
 («Vendémiaire», p. 153)

Comme un curieux amalgame de tradition et de modernité, ce passage présente des images qui passent subtilement de l'une à l'autre, se succédant comme une oscillation entre le passé et le futur, ce présent de demain. L'antithèse apparente va jusqu'à marier «la ville ancienne» et «le docile fer», «les bons vers immortels» et «des armées rangées en bataille». Ainsi le poème semble très bien supporter cette existence double de se trouver au cœur de la division apparente de deux réalités.

La strophe suivante fait directement appel au poète qui révèle son désarroi devant une poésie qui le dépossède de lui-même.

Les fleurs qui s'écrient hors de bouches  
 Et tout ce que je ne sais pas dire  
 Tout ce que je ne connaîtrai jamais  
 Tout cela tout cela changé en ce vin pur  
 Dont Paris avait soif  
 Me fut alors présenté  
 («Vendémiaire», p. 153)

Cette dépossession, cet abandon nous rappelle celui de la fin du poème «La Jolie rousse» qui clôt le recueil *Calligrammes* («Car il y a tant de choses que je n'ose vous dire / Tant de choses que vous ne me laisseriez pas dire<sup>47</sup>»), où le poète reconnaît n'être que le chantre d'une réalité qui le dépasse par sa complexité.

La fin du poème s'articule autour du poète, qui existe par la poésie :

Mondes qui vous rassemblez et qui nous ressemblez  
 Je vous ai bus et ne fus pas désaltéré  
  
 Mais je connus dès lors quelle saveur a l'univers  
  
 Je suis ivre d'avoir bu tout l'univers  
 Sur le quai d'où je voyais l'onde couler et dormir les bélandres  
  
 Écoutez-moi je suis le gosier de Paris  
 Et je boirai encore s'il me plait l'univers  
  
 Écoutez mes chants d'universelle ivrognerie  
  
 Et la nuit de septembre s'achevait lentement  
 Les feux rouges des ponts s'éteignaient dans la Seine  
 Les étoiles mouraient le jour naissait à peine  
 («Vendémiaire», p. 153-154)

Comme dans «Zone», le poème se termine en reprenant la thématique de l'alcool et de l'ivresse. Répétition – allant de soi – d'un scénario qui clôt aussi bien le poème que le recueil : la nuit s'achève encore une fois et le jour va poindre, comme cette poésie à la commissure de ces deux mondes que sont la nuit et le jour, le passé et le futur se succédant – débouchant sur l'aube d'une poésie renouvelée. Le passage

d'un monde à l'autre y est décrit en douceur; l'on y sent presque les secondes passer et la lumière changer. L'instant du poème est nécessairement le présent, table tournante, moment pivot qui trace le pont entre deux rives, si éloignées soient-elles.

*Alcools* s'achève sur une image d'«universelle ivrognerie» dont le «je» poétique – à la fois poète et poésie – se targue sans vergogne. Le fait d'affirmer «je suis le gosier de Paris» renouvelle la création qui est favorisée par la nuit. La poésie interpelle le monde entier, ces «Hommes de l'avenir» du début du poème, dans ce «Écoutez-moi» qui réitère sa volonté d'être existence et pérennité. Même le fait d'avoir bu l'univers entier ne le (la) désaltère pas : la poésie est sans cesse à recommencer.

La postposition systématique de l'adjectif « nouveau » chez Apollinaire sert à distinguer ce qui est nouveau de ce qui est simplement neuf. Par ailleurs, la modernité, en valorisant le présent, se constitue contre le passé, alors qu'Apollinaire lui reste fidèle. Le nouveau apollinarien contient le passé; c'est aussi ce qui lui confère une dimension éternelle [...]<sup>48</sup>.

Si Apollinaire reconnaît sa dette à l'endroit d'une certaine tradition, celle-ci n'a jamais constitué un frein à son désir de nouveauté. Il ne s'est pas enfermé dans une tradition qui aurait pesé de tout son poids sur lui. Il s'en est servi comme d'une rampe de lancement le menant vers la nouveauté poétique. Voilà sans doute une leçon pouvant servir à la jeune poésie : ce n'est pas en faisant table rase du passé que l'on crée nécessairement du nouveau. Apollinaire aura certes compris cet échange des générations plus que tout autre.

Selon l'opinion de plusieurs contemporains, bien placés pour juger, Apollinaire a été un de ces rares artistes « complets », qui se distinguent des autres par leur capacité de capter tous les possibles de leur époque<sup>49</sup>.

## ***B. Calligrammes***

Pour ce qui est de mes idéogrammes ils ne ressortissent à aucune formule, mais répondent à d'importantes nécessités poétiques [...]<sup>50</sup>.

*Calligrammes*, publié en 1918, est un recueil qui se rapproche grandement de la démarche métapoétique d'Apollinaire par son exploration des «deux mondes» de l'ancien et du nouveau. Les poèmes de ce recueil, où l'hétéroclite fait désormais loi, y sont autant en vers qu'en «calligrammes»; ceux-ci, par leur forme expérimentale, mettent en perspective l'éclatement de la poésie conventionnelle. Le travail formel y devient synonyme d'avancement en poésie. Les calligrammes sont métapoétiques – voire «métagrammatiques» : d'une part, ils prennent la forme des choses comme pour les réfléchir, les concrétiser – et concrétiser la poésie; d'autre part, forme et sens sont inséparables comme le corps de son esprit : que l'un se transforme et l'autre suit immédiatement son mouvement.

On peut à cet égard considérer *Calligrammes* comme un *work in progress* : Apollinaire y cherche de nouveaux moyens d'expression poétique, et le recueil, d'une certaine manière, pourrait apparaître comme l'histoire de cette recherche<sup>51</sup>.

Rappelons que le «calligramme» est une forme poétique particulière qu'a expérimentée Apollinaire. Il a donné ce nom aux «idéogrammes lyriques<sup>52</sup>» dont il se serait inspiré. Ainsi, l'on trouve, ici et là tout au long de son œuvre, des «calligrammes», bien qu'ils soient davantage concentrés dans le recueil éponyme. Il existe des calligrammes en forme de gouttes de pluie s'intitulant «Il pleut<sup>53</sup>» ou en forme de miroir portant le titre «Cœur couronne et miroir<sup>54</sup>» à l'intérieur duquel le nom du poète est inscrit – sorte de «métagramme». Selon Christian Doumet,

[o]n a fait remonter celui-ci [le calligramme] au Chant de la Dive Bouteille, effectivement disposé en forme de bouteille, au *Cinquième Livre* de Rabelais. Mais l'invention d'Apollinaire se rattache sans doute plus directement, d'une part, aux préoccupations du symbolisme en matière de typographie, et en particulier à l'expérience de Mallarmé dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) ; d'autre part, aux futuristes italiens et à leurs compositions idéogrammatiques. On nomme parfois le calligramme vers *rophalique* (du nom d'un vers qui, par la longueur progressive de ses mots, donne l'image d'une massue, en grec *rhopalos*)<sup>55</sup>.

Si l'on tient compte du fait que Mallarmé et les «futuristes italiens» auraient déjà exploré la forme idéogrammatique, les calligrammes d'Apollinaire ne seraient tout au plus que le prolongement et l'approfondissement d'une nouvelle conception de la poésie. Il n'en reste cependant pas moins l'inventeur<sup>56</sup> du mot «calligramme»; ce qui marque un dépassement vis-à-vis des recherches de ses prédécesseurs symbolistes et futuristes.

Avec ses «idéogrammes lyriques» (tel est le nom qu'il donne d'abord aux «calligrammes»), Apollinaire cherche expressément à dépasser les tentatives de «simultanéité» que lui-même et ses concurrents les plus proches ont réalisées jusque-là. Cendrars a publié en 1913 «Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France», un poème en forme de dépliant, peint par Sonia Delaunay, et il prétend le faire reconnaître comme le premier poème «simultané». Les futuristes poursuivent, eux aussi, des formes de simultanéité visuelle, qui utilisent la typographie et la mise en page. Barzun, dans son *Manifeste sur le simultanéisme poétique* (1913), a revendiqué l'invention de la «simultanéité», au sens de poésie polyphonique. La principale innovation qu'apportent les «calligrammes», par rapport à ces expériences et aux poèmes-conversations, réside dans l'importance sans précédent que ces poèmes-dessins accordent à la figuration<sup>57</sup>.

Pour Georges H.F. Longrée, «[l]e texte idéo-calligrammatique affirme son caractère radical en détournant le langage de sa fonction coutumière de communication<sup>58</sup>.»

Formellement, *Calligrammes* se subdivise en six parties : «Ondes», «Étendards», «Case d'Armons», «Lueurs des tirs», «Obus couleur de lune» et «La Tête étoilée»,

qui comprend «La Jolie rousse», poème clausulaire du recueil, dont le renouveau métapoétique en fait un poème clé, une pièce monumentale de la poésie apollinarienne. Sur un peu plus de quatre-vingts poèmes, on compte une vingtaine de calligrammes. Ces poèmes particuliers prennent très souvent la forme du titre du poème; quelquefois il ne s'agit que d'un passage en forme calligrammatique dans un poème aux vers réguliers. Ce recueil – hétéroclite par sa conception autant traditionnelle qu'innovatrice – élargit, par le titre qu'il porte, la définition donnée au mot «calligramme». Tous les poèmes de *Calligrammes* portent un titre, même les calligrammes à proprement parler, mais aucun n'est ponctué quoique la rime y soit encore parfois présente.

#### **. Poèmes en vers de *Calligrammes***

Comme nous l'avons mentionné, une bonne partie de *Calligrammes* est composée de poèmes en vers. Ces poèmes n'en explorent pas moins la nouveauté, que ce soit par l'image ou encore par le vers plus libre. Le recueil s'ouvre avec «Liens<sup>59</sup>», poème en italique de sept strophes d'inégale longueur (qui vont d'un à sept vers). Constituant l'entrée dans le recueil, ce poème évoque l'écriture et l'importance des «liens» à refaire :

*Cordes faites de cris*  
 [...]
 *Nous ne sommes que deux ou trois hommes*  
*Libres de tous liens*  
*Donnons-nous la main*  
 («Liens», p. 167)

«*Libres de tous liens*», ces «*deux ou trois hommes*» en appellent à tisser «*d'autres liens plus ténus*» (vers 15) par le geste de se donner «*la main*», symbole de fraternité. Ce premier poème annonce ainsi ce que *Calligrammes* comporte d'ancien et de nouveau – comme le fait «*Zone*» pour *Alcools* –, en défaisant certains «*liens*» pour en créer de nouveaux. Comme on l'a vu dans *Alcools*, il n'est pas dit que la nouvelle poétique que prône le vers apollinarien est exempte de toute tradition poétique. De fait, elle se donne la liberté d'y puiser comme bon lui semble. L'on peut encore lire un certain attachement au passé dans les dernières strophes du poème :

*J'écris seulement pour vous exalter  
O sens ô sens chéris  
Ennemis du souvenir  
Ennemis du désir  
  
Ennemis du regret  
Ennemis des larmes  
Ennemis de tout ce que j'aime encore  
(«Liens», p. 167)*

Le vers clausulaire confère au passé, au «*souvenir*», au «*regret*», aux «*larmes*», toute leur légitimité. «*[T]out ce que j'aime encore*» n'est-il pas ce «*passé*» que l'on se permet «*encore*» d'aimer? Se permettant alors d'y accéder, le protagoniste justifie sa démarche poétique en ces termes : «*J'écris seulement pour vous exalter / O sens ô sens chéris*».

Puis «*Les Fenêtres*» (CA, p. 168-169), poème d'une trentaine de vers plutôt libres, dont le sujet majeur n'est pas nécessairement la poésie, mais certains regards jetés sur le monde – par des fenêtres –, débute toutefois par des vers que nous pouvons considérer comme métapoétiques :

Du rouge au vert tout le jaune se meurt  
 Quand chantent les aras dans les forêts natales  
 Abatis de pihis  
 Il y a un poème à faire sur l'oiseau qui n'a qu'une aile  
 Nous l'enverrons en message téléphonique  
 Traumatisme géant  
 Il fait couler les yeux  
 [...]

(«Les Fenêtres», p. 168)

Au premier abord, l'on se demande qui «fait couler les yeux» du poème ou de l'oiseau. Peut-être que c'est la réunion des deux qui produit cet effet. À vrai dire ce passage relate une réalité («Quand chantent les aras dans les forêts natales»), dont on tire le singulier («l'oiseau qui n'a qu'une aile») pour en faire (ou en dire) un poème et dont la métaphore pourrait être ce «message téléphonique», moyen de communication de la modernité par excellence. L'image «Traumatisme géant» pourrait contenir à la fois l'émotion et l'effet qui produit cette émotion; une émotion que l'on nommerait poésie. Ce passage évoque un désir de poésie («Il y a un poème à faire»), mais surtout, une réaction que procure la relation entre un monde et le regard sur ce monde. Privilégié, celui qui regarde le monde par les «fenêtres» – qui sont comme des tableaux miniatures de parcelles de ce monde – peut y percevoir de multiples réalités que sont les poèmes, ces innombrables fragments de poésie.

Le recueil se poursuit avec «Les Collines» (CA, p. 171-177), quatrième poème du recueil, dont l'envol rappelle celui de «Zone». Parmi ses quarante-cinq quintils, seules quelques strophes ressortent davantage métapoétiquement :

Au-dessus de Paris un jour  
 Combattaient deux grands avions  
 L'un était rouge et l'autre noir  
 Tandis qu'au zénith flamboyait  
 L'éternel avion solaire  
 («Les Collines», p. 171)

Ces vers nous rappellent encore inévitablement «Zone» dans toute sa hauteur, sa verticalité. L'image qu'incarne cet «éternel avion solaire» nous rapproche d'un des thèmes majeurs d'*Alcools*. Cette dynamique du combat entre deux avions, l'«un [étant] rouge et l'autre noir», peut évoquer métaphoriquement la «querelle de l'Ancien et du Nouveau» préoccupant la poésie apollinarienne, sinon la poésie entière.

L'un était toute ma jeunesse  
 Et l'autre c'était l'avenir  
 Ils se combattaient avec rage  
 Ainsi fit contre Lucifer  
 L'Archange aux ailes radieuses  
 («Les Collines», p. 171)

La métaphore de la «querelle de l'Ancien et du Nouveau» se prolonge cette fois-ci dans les images – non moins familières – de la «jeunesse» et de l'«avenir». En allant au-delà du sens métaphorique des images «avion rouge» et «avion noir» de la première strophe, l'on trouve une sorte de paraphrase, pour ne pas dire une définition de ces images dans la seconde strophe où la «jeunesse» et l'«avenir» se «combattent avec rage», tandis que l'«éternel avion solaire» – incarnant la poésie même – flamboie.

Où donc est tombée ma jeunesse  
 Tu vois que flambe l'avenir  
 Sache que je parle aujourd'hui  
 Pour annoncer au monde entier  
 Qu'enfin est né l'art de prédire  
 («Les Collines», p. 171)

En l'espace de trois vers – les trois premiers – l'on évoque le passé, le futur et le présent. Il s'agit d'une naissance certaine, celle d'un monde nouveau qui sait influencer le temps : prédire. «Prédire» ne laisse-t-il pas entendre «connaître» le passé pour mieux anticiper l'avenir? On note le même ton revendicateur présent au début d'*Alcools*. Comme si la nouvelle poésie venait sauver la plus ancienne – et ce phénomène s'étend à l'art en général –, on annonce que l'on «parle aujourd'hui» pour le passé et pour l'avenir réunis dans le même continuum temporel. Voilà en quelques vers ne serait-ce qu'une partie de la poétique d'Apollinaire. Vers qui sont d'ailleurs suivis par :

Certains hommes sont des collines  
 Qui s'élèvent d'entre les hommes  
 Et voient au loin tout l'avenir  
 Mieux que s'il était le présent  
 Plus net que s'il était passé  
 («Les Collines», p. 172)

La trilogie temporelle y est de nouveau nommée. Apollinaire parle encore une fois du don de prophétie conféré à «certains hommes» qui pourraient se révéler une métaphore des poètes et de leur poésie. Les «collines» évoquent une certaine «hauteur» qu'atteignent ces «hommes» se détachant d'autres hommes. Il s'agit d'une belle métaphore de la condition humaine. Et la poésie joue son rôle : une réalité perçue autrement par ce regard-filtre qu'elle pose sur les choses. La condition humaine devient dès lors tolérable par la poésie.

L'esthétique d'Apollinaire est l'histoire d'une rencontre avec les autres; expression de la subjectivité en même temps qu'exemplarité, elle est une quête du moi dans le rapport à l'art et au monde. C'est une pensée de la pluralité : à l'unité du moi correspondent son éclatement, son ubiquité, sa mobilité. C'est une expérience de la permanence et du changement. Les déplacements du poète ne sont pas seulement des images mentales. Ils sont le fruit d'une pratique et s'accompagnent de sensations bien tangibles : sensations

qu'une œuvre exprime et provoque, sensations éprouvées devant une œuvre et qui sont exprimées, retransmises et suscitées par la poésie des textes esthétiques<sup>60</sup>.

Les strophes suivantes peuvent décrire les temps modernes en quelque sorte, du point de vue tant poétique que social et humain :

Voici le temps de la magie  
Il s'en revient attendez-vous  
À des milliards de prodiges  
Qui n'ont fait naître aucune fable  
Nul les ayant imaginés  
(«Les Collines», p. 172)

Le ton cérémoniel de cette strophe («Voici le temps...») nous fait accéder d'entrée de jeu au monde nouveau, au «temps de la magie». L'avenir annoncé nous laisse entrevoir l'inexploré aux confins de l'imagination, le terme «prodiges» faisant allusion à des merveilles à accomplir par la poésie.

Profondeurs de la conscience  
On vous explorera demain  
Et qui sait quels êtres vivants  
Seront tirés de ces abîmes  
Avec des univers entiers  
(«Les Collines», p. 172)

Même encore inexplorée, cette poésie du futur, de «demain» est appelée à de grandes choses. «Et qui sait» les nombreuses promesses à réaliser, les innombrables mondes à soutirer des «profondeurs de la conscience» que l'on fera resurgir, comme du néant émerge l'univers. Et pour assumer cette mission d'envergure, tels des «poètes» :

Voici s'élever des prophètes  
Comme au loin des collines bleues

Ils sauront des choses précises  
Comme croient savoir les savants  
Et nous transporteront partout

[...]

Il vient un temps pour la souffrance  
Il vient un temps pour la bonté  
Jeunesse adieu voici le temps  
Où l'on connaîtra l'avenir  
Sans mourir de sa connaissance  
(«Les Collines», p. 172, 174)

Dans cet adieu réitéré au passé, à la «jeunesse» (en poésie), tout reste encore à inventer comme si l'on passait véritablement d'un monde – quitté – à un autre monde aux mille possibilités. Mais l'on ne se situe encore qu'au seuil de cet autre monde, de cet «avenir». La portée des images donne à ces vers le ton quasi utopique de la prophétie. Les trois derniers vers sont porteurs d'une confiance envers l'avenir qui contraste grandement avec le poème d'*Alcools* où demain était informe et incolore. Ici, le poète prend congé – sans état d'âme apparent – de sa jeunesse pour plonger, confiant, dans un temps «[o]ù l'on connaîtra l'avenir / Sans mourir de sa connaissance».

Puis le locuteur invite les autres («vous») à le suivre, à s'«habituer» à ce nouveau monde qui approche.

Habituez-vous comme moi  
À ces prodiges que j'annonce  
À la bonté qui va régner  
À la souffrance que j'endure  
Et vous connaîtrez l'avenir  
(«Les Collines», p. 176)

Le «je énonciateur» revêt le rôle du prophète venant annoncer la «bonne nouvelle». Les images du poème tendent vers un autre monde. Cet autre monde est double en ce qu'il peut représenter à la fois l'avenir et l'au-delà représenté par une sorte de vie après la mort, de paradis. Ainsi le protagoniste se dit «souffrant», mais «voyant»; il prédit l'avenir pour les autres.

De même que plusieurs poèmes d'Apollinaire, le poème «Les Collines» débute par une envolée lyrique, puis se termine sur une note plus immédiate, plus familière :

Maintenant je suis à ma table  
 J'écris ce que j'ai ressenti  
 Et ce que j'ai chanté là-haut  
 Un arbre élancé que balance  
 Le vent dont les cheveux s'envolent  
 («Les Collines», p. 176)

Les vers mêmes disent cet écart entre l'instant d'avant et celui de maintenant, où celui qui écrit passe de haut en bas, comme au sortir d'un rêve. La réalité présente est celle de l'écriture poétique; l'on se trouve dès lors dans l'«atelier» du poète passant d'une phase à une autre : celle d'une réalité imaginaire, puis celle du quotidien du poète. Les vers de la strophe suivante témoignent de la fertilité de l'imagination du poète :

Tous sont morts le maître d'hôtel  
 Leur verse un champagne irréel  
 Qui mousse comme un escargot  
 Ou comme un cerveau de poète  
 Tandis que chantait une rose  
 («Les Collines», p. 176)

Le «cerveau de poète» qui «mousse» fait penser à une sorte de fermentation, celle de la poésie qui est produite par la pensée du poète. Dans le contexte, plutôt irréel

(«champagne irréel»), d'un hôtel où l'on verse du champagne et où «chant[e] une rose», le rapport très étroit entre la vie et la mort («Tous sont morts»), passage d'un monde vers un autre, génère de la vie qui, bien qu'elle soit sous forme de «mousse», peut très bien produire de la poésie.

Le poème «Refus de la colombe» (CA, p. 249) présente une sorte de négation, mais fait cependant resplendir la poésie par son contre-reflet, en lui faisant «violence» d'une certaine façon. Ainsi présentée comme l'envers d'elle-même, la poésie reste tout à fait plausible, puisque la métapoésie est toute de reflets, de réflexions et de contre-réflexions. Le champ lexical y est bien particulier :

Mensonge de l'Annonciade  
La Noël fut la Passion  
Et qu'elle était charmante et sade  
Cette renonciation

Si la colombe poignardée  
Saigne encore de ses refus  
J'en plume les ailes l'idée  
Et le poème que tu fus  
(«Refus de la colombe», p. 249)

Par des termes à teneur religieuse, l'on crée des images antithétiques : «Mensonge/Annonciade», «Noël (naissance du Christ)/Passion» (mort du Christ), «charmante/sade», «charmante/renonciation». La «colombe» (symbole de blancheur et de paix) se trouve «poignardée» (faisant allusion au calligramme «La Colombe poignardée et le jet d'eau» que nous analysons plus loin), saignante (entachant cette blancheur). Les deux derniers vers accomplissent le poème en le reniant – façon de le mettre en évidence. Le «Si» de la seconde strophe ouvre l'hypothèse que la colombe ne saigne peut-être plus. Misant sur cette hypothèse même, le protagoniste met en jeu

la valeur du poème – rehaussant d'emblée sa valeur métapoétique. Car, advenant le cas où elle saignerait «encore», il «en plume les ailes, l'idée / Et le poème que tu fus».

### **. Ambiguïté du vers et de l'idéogramme**

Certains poèmes constituent une sorte de modèle hybride, entre le vers et le calligramme. Cette forme particulière incarne le rapprochement de l'ancien et du nouveau dans la poésie d'Apollinaire. Le poème «La Petite auto» (CA, p. 207-208) en constitue un exemple, contenant à la fois le vers et la forme calligrammatique que décrit son titre. Cette «petite auto» pourrait être, métaphoriquement, le moyen par lequel la poésie passe d'un monde vers un autre, de la tradition vers l'aventure. Bien qu'il s'agisse d'une transformation du monde par la guerre qui commence et vers laquelle l'auto conduit les hommes en question, l'on peut y percevoir la coupure qui se fait en poésie. Quelques passages témoignent de cette transformation :

Le 31 du mois d'Août 1914  
 Je partis de Deauville un peu avant minuit  
 Dans la petite auto de Rouveyre

Avec son chauffeur nous étions trois

Nous dîmes adieu à toute une époque  
 Des géants furieux se dressaient sur l'Europe  
 Les aigles quittaient leur aire attendant le soleil  
 Les poissons voraces montaient des abîmes  
 Les peuples accouraient pour se connaître à fond  
 Les morts tremblaient de peur dans leurs sombres demeures  
 [...]  
 Je m'en allais portant en moi toutes ces armées qui se battaient  
 [...]  
 Je sentais en moi des êtres neufs pleins de dextérité  
 Bâtir et aussi agencer un univers nouveau  
 [...]  
 Au moment où l'on affichait la mobilisation  
 Nous comprîmes mon camarade et moi  
 Que la petite auto nous avait conduits dans une époque

Nouvelle  
 Et bien qu'étant tous deux des hommes mûrs  
 Nous venions cependant de naître  
 («La Petite auto», p. 207-208)

Cette «époque nouvelle» n'est-elle pas, conjointement avec l'arrivée de la guerre, l'arrivée de la modernité? Dans un monde qui nous est présenté au début comme une sorte d'apocalypse, la «petite auto» traverse le temps comme la poésie, avec des êtres à bord qui seraient dès lors les poètes – dont Rouveyre. Et «toutes ces armées qui se battaient» et ces «êtres neufs pleins de dextérité», que le protagoniste porte en lui – refaisant le monde –, ne représenteraient-ils pas les poètes travaillant au renouveau poétique, dans la poésie même qu'incarne le «je» poétique? Le vers clausulaire «Nous venions cependant de naître» s'étend non seulement à l'univers de «deux» hommes «mûrs» – deux poètes – qui s'en vont à la guerre, mais également à la poésie, qui quitte l'ancien monde pour le nouveau.

Le poème «2<sup>e</sup> canonnier conducteur» (CA, p. 214) évoque le protagoniste parmi ses compagnons retrouvés. De même que dans le poème précédemment cité, la forme calligrammatique et les vers «réguliers» s'y mêlent. Le passage le plus métapoétique du poème prend la forme de la Tour Eiffel, que constitue le vers : «Salut monde dont je suis la langue éloquente que sa bouche O Paris tire et tirera toujours aux Allemands». Ce vers peut être lu de deux façons : soit l'on fait un pied de nez à la guerre et aux Allemands par cette grimace de «tirer la langue»; soit le poète fait une révérence à Paris au nom de laquelle il parle.

Le prochain poème, «Veille» (CA, p. 216), peut laisser supposer quelques allusions à la poésie par le fait qu'il nomme un poète au premier vers («Mon cher André Rouveyre») et qu'il rappelle le geste d'écrire au vers clausulaire («De la lune

qui me regarde écrire»). La lune, pouvant rappeler un miroir, refléterait ainsi la poésie. Le poème, contenant un seul vers dont les mots forment une colonne qui pourrait représenter le rayon de la lune regardant le poète («Quel / Ciel / Triste / Piste / Où / [Va le] / Pâle / Sourire»), réitère le thème de la guerre que l'on retrouve d'ailleurs tout au long du recueil. Ce geste d'écriture («me regarde écrire») reflété dans le poème possède assurément, selon nous, une dimension métapoétique – réfléchissant à la fois l'acte créateur et la poésie même. «Dessiner avec des mots invite peut-être tout simplement à imaginer ce que l'on écrit<sup>61</sup>.»

### **. Les calligrammes : formes-sens**

Les «dessins écrits» d'Apollinaire comportent une dimension réflexive sur la poésie, ou sur la forme même qu'ils empruntent comme «dessins poétiques» – une dimension «métagrammatique». Le calligramme «La Cravate et la montre» (CA, p. 192), reflétant formellement son titre, ne semble pas métapoétique à première vue. En examinant les séquences de mots que contiennent les deux formes-objets du poème, nous pouvons y lire : «et le vers dantesque luisant et cadavérique / le bel inconnu / les Muses aux portes de ton corps / l'infini redressé par un fou de philosophe». Faisant allusion au passé – représenté par le «vers dantesque luisant» tel un vers rampant et blême (cadavérique) comme la mort –, cette séquence poétique expose bien la transgression du passé, du vers traditionnel, pour explorer l'avenir, ce «bel inconnu». Les deux derniers vers nous laissent supposer un avenir prometteur et inspiré vers lequel chemine la poésie, qui aspire à devenir cet «infini redressé». Ce

«fou de philosophe» ne nous rappelle-t-il pas les prophètes (poètes) du poème «Les Collines» analysé précédemment?

Le calligramme «Cœur couronne et miroir» (CA, p. 197) représente également les objets que le titre nomme. La métapoésie y est d'autant plus présente que les séquences abordent le sujet de la poésie – notamment dans la couronne – et que le poète s'y représente lui-même dans le miroir qu'il dessine. On peut y lire les vers : «Mon cœur pareil à une flamme renversée» (cœur), «Les rois qui meurent tour à tour renaissent au cœur des poètes» (couronne) et «Dans ce miroir je suis enclos vivant et vrai comme on imagine les anges et non comme sont les reflets» (miroir dans lequel est inscrit le nom «Guillaume Apollinaire»). On sent bien la volonté du poète d'immortaliser cet instant qu'a été l'écriture dans ce calligramme. Un cœur (des cœurs) dans lequel renaît celui d'un roi (des rois – poètes ayant existé avant lui); un poète qui témoigne de son existence en se photographiant dans un poème-miroir. De plus, une flamme renversée risque de faire proliférer le feu sur l'objet qui la retient. Or, le cœur – que l'on peut supposer celui du poète – est consumé par un feu (une «flamme renversée») qui ne s'éteindra jamais, qui prendra de l'ampleur, au contraire. L'amalgame de ce cœur, de cette couronne et de ce miroir crée une trilogie intéressante, qui témoigne du rôle de la poésie tel que le conçoit Apollinaire : une poésie au cœur de laquelle règne une flamme grandissante, éternelle; une poésie en perpétuel mouvement vers le haut. C'est ce que la poésie apollinarienne annonce et met en pratique.

Le long calligramme «La Colombe poignardée et le jet d'eau» (CA, p. 213) parle d'amour, de guerre et de poésie. La première partie du poème – prenant la forme

d'une colombe au-dessus d'un jet d'eau (il est difficile de voir si elle est poignardée) – évoque la disparition d'êtres chers : des femmes aux noms de Mia, Mareye, Yette, Lorie, Annie et Marie constituent la colombe. Dans le jet d'eau, des «souvenirs de naguère» dont font partie Raynal, Billy, Dalize, Cremnitz, Braque, Max Jacob, ses «amis partis en guerre». L'on peut associer le bas du jet d'eau à une flaque qui, telle une mare de sang, évoquerait le «sang versé» des uns et des autres que pleure le poète, et par extension la poésie pleurant les amis morts à la guerre – son passé en quelque sorte –, ces morts qu'incarne la colombe poignardée. Cette flaque de sang peut tout aussi bien être constituée de celui de la «colombe poignardée» – symbole des disparus. Les vers de cette strophe (si tant est qu'il s'agisse d'une strophe) se présentent ainsi, évoquant le sang : «Ceux qui sont partis à la guerre au nord se battent maintenant / Le soir tombe O sanglante mer / Jardins où saigne abondamment le laurier rose fleur guerrière».

Puis le calligramme «Madeleine» (CA, p. 239) qui évoque, par les formes qui y sont dessinées (les dessins quasi enfantins d'une étoile sur un cœur), un amour, contient en son centre une sorte de cadre, rappelant soit une lettre soit une photographie (en dessous se trouve d'ailleurs le vers «photographie tant attendue») que l'on suppose être celle de l'être aimée. Constituant le cadre en question apparaissent les vers : «Bonjour mon poète / Je me souviens de votre voix / de votre voix / Votre petite fée». Consacrant par le fait même la poésie par le mot «poète» auquel s'adresse sa correspondante, ce calligramme célèbre également l'écriture même par le fait d'y représenter une lettre. Portant une signature («Votre petite fée»), cette lettre produit le double reflet de l'écriture épistolaire et de la poésie qui la

contient, se représentant elle-même par l'effet de miroir qui se pose sur le poète recevant ce mot de sa bien-aimée. Le poète y apparaissant ainsi par le biais d'une lettre signe d'emblée son poème.

### **. Le mot à valeur métapoétique**

Comme nous l'avons déjà mentionné, à part les poèmes que l'on peut entièrement lire d'une manière métapoétique, quelques bribes de poèmes évoquent ici et là une réflexion poétique, nous rappelant le rapport étroit qu'entretient Apollinaire avec la poésie, aussi bien dans ses métamorphoses qu'à travers son évolution.

D'autant que chez Apollinaire, pratique et réflexion, intuition et réalisation sont toujours intimement liées. Que des principes esthétiques sous-tendent la création d'Apollinaire, soit; mais ils ne sont pas les fondations sur lesquelles s'élève l'œuvre poétique; ils ne sont pas les armes qui transforment l'art en champ de ruines afin que s'élabore une esthétique radicalement nouvelle; ils sont des jalons plantés le long d'un parcours fait de grands-routes, de chemins de traverse, des sentiers de crête et de chausse-trappes. Étudier l'esthétique d'Apollinaire, c'est se livrer à une déambulation, non un inventaire archéologique<sup>62</sup>.

Ainsi, certains calligrammes – ou poèmes – ne contenant qu'un seul vers réflexif sur la poésie, ne présentent pas nécessairement une définition de la poésie à proprement parler. «Visée» (CA, p. 224) («Entend nager le Mot poisson subtil»), «Lettre-océan» (CA, p. 183-185) («Les chaussures neuves du poète»), «Du coton dans les oreilles» (CA, p. 287) («Écris un mot si tu l'oses»), et «Venu de Dieuze» (CA, p. 242), où l'unique apparition de «Le Mot» pose une réflexion, si minime soit-elle, sur l'écriture et la poésie, en constituent des exemples. Mais ne serait-ce que l'allusion faite à la poésie – comme un clin d'œil – et nous percevons déjà ce détachement, cette distance que la poésie prend vis-à-vis d'elle-même. Ce «Mot» en

majuscule n'est-il pas justement cette subtilité propre à la métapoésie parfois? L'on évoque un mot («Visée»), comme s'il représentait tous les mots qui «nagent» les uns parmi les autres dans une langue qui se forme et se reforme à chaque instant; où la poésie serait dès lors un océan de mots en liberté dans un univers profond. Le «mot» se répète dans le troisième calligramme cité, représentant à la fois l'interdit et le courage qui fait qu'on «ose» écrire, de même que la poésie est l'audace de dire les choses telles qu'on les perçoit sans tenir compte de leur caractère «normal» ou «anormal». Les «chaussures» du poète ne révèlent tout d'abord pas grand-chose. Mais en extrapolant d'un point de vue métapoétique, ces chaussures «neuves» ne rappellent-elles pas la fraîcheur des pas du poète dans le XX<sup>e</sup> siècle qu'il entame? Puis ce «Mot» apparaissant, dans le dernier calligramme cité, après «Halte là», n'exprime-t-il pas une sorte de pause où la poésie marque un temps d'arrêt pour reprendre son souffle, posant une réflexion sur elle-même?

### **. La poésie : une guerre omniprésente**

Bien que le thème de la guerre soit omniprésent tout au long du recueil, certains poèmes en sont davantage empreints. Il y a, évidemment, la véritable guerre contre les Allemands, mais il y a aussi la guerre menée par et pour la poésie. Ainsi, le poème «Ombre» (CA, p. 217), suivant dans le recueil le poème «Veille» cité précédemment, continue dans la même perspective d'amour et de guerre, de regrets d'un monde que l'on croit perdu. Le poème commence ainsi : «Vous voilà de nouveau près de moi / Souvenirs de mes compagnons morts à la guerre». Puis, le poète parle de l'ombre

comme de l'envers de lui-même, de ses souvenirs et, à la limite, de la poésie qui semble se perdre :

Apparence impalpable et sombre qui avez pris  
 La forme changeante de mon ombre  
 Un Indien à l'affût pendant l'éternité  
 Ombre vous rampez près de moi  
 Mais vous ne m'entendez plus  
 Vous ne connaîtrez plus les poèmes divins que je chante  
 Tandis que moi je vous entends je vous vois encore  
 Destinées  
 Ombre multiple que le soleil vous garde  
 Vous qui m'aimez assez pour ne jamais me quitter  
 Et qui dansez au soleil sans faire de poussière  
 Ombre encre du soleil  
 Écriture de ma lumière  
 Caisson de regrets  
 Un dieu qui s'humilie

(«Ombre», p. 217)

Il s'agit d'une nouvelle évocation de l'omniscience du poète – pouvant voir au-delà de son ombre qui le poursuit. Mais cette ombre se révélant «encre du soleil / Écriture de ma lumière» n'est-elle pas la source salvatrice du poète? L'image de l'ombre est intéressante en ce qu'elle évoque l'envers du poète, comme une réflexion de celui-ci, étant celle qui l'accompagne sans être lui. Par extrapolation, ne peut-on dire que cette ombre est le reflet de la poésie se regardant comme dans un miroir? Ombre et reflet sont l'envers de réalités se rencontrant à la croisée des chemins menant à la poésie.

Le poème «Fête» (CA, p. 238), composé de cinq strophes plus conventionnelles – certains vers sont rimés – comporte une strophe particulière :

Un poète dans la forêt  
 Regarde avec indifférence  
 Son revolver au cran d'arrêt

Des roses mourir d'espérance  
(«Fête», p. 238)

Dans un poème évoquant la guerre, le temps s'arrête soudainement comme si l'on avait photographié l'instant où un poète se souvient de la poésie. Il constate qu'il est indifférent face à la mort de la fragilité qui l'entoure. Dans une forêt qui lui permet un temps de pause, il ne tue pas mais regarde «des roses mourir d'espérance»; il regarde le monde de loin, avec détachement : ce détachement étant celui que provoque une saturation de la violence liée à la guerre. Le soldat redevient poète à cet instant. Par extrapolation, l'image de celui qui regarde de loin ce qui se passe, tout en étant acteur de ce qu'il regarde («son revolver au cran d'arrêt»), nous rappelle le rapport étroit de la métaboésie et de la poésie où l'on retrouve, réunis dans le creuset du poème, à la fois le regard critique et détaché, puis la création, le cœur même de la poésie. Ce dédoublement du regard du poète pourrait se révéler métaphorique de la poésie et de la métaboésie.

Le poème «Merveille de la guerre» (CA, p. 271-272) est autant une réflexion sur la guerre que sur le poète qui la fait. Ce poème a valu de nombreuses critiques à Apollinaire alors qu'on lui a reproché de vanter les «beautés» d'une guerre pourtant destructrice, d'«écrire des poèmes lyriques au front<sup>63</sup>». Dans ce poème, l'on vante le spectacle des fusées, même s'il est éphémère : «Cependant je les regarde [les fusées] comme une beauté qui s'offre et qui s'évanouit aussitôt». Ces fusées pourraient être la métaphore du monde moderne, dont Apollinaire déplore parfois les avatars. La modernité a tendance parfois à ne créer que du momentané. Le rapport qu'entretient le poète avec la guerre est assurément paradoxal, Apollinaire semblant vouloir faire ressortir les possibilités poétiques d'une telle expérience :

Les expressions qu'on a le plus reprochées à Apollinaire – ce vers : « Ah Dieu! que la guerre est jolie », et ce titre : « Merveille de la guerre » – ne sont pas une célébration de la guerre mais soulignent le paradoxe des émotions esthétiques qu'une telle situation peut susciter. Ses défenseurs font remarquer, à bon droit, que les aspects les plus gênants de sa conduite – son adhésion initiale à la guerre, son nationalisme militariste et chauvin – étaient parfaitement légitimes, dans la société française de l'époque. En effet, son attitude répond à l'orientation des représentants les plus en vue de la littérature « pure » pendant la guerre<sup>64</sup>.

La guerre semble conférer au poète une transcendante omniscience que le protagoniste décrit ainsi :

Je suis dans la tranchée de première ligne et cependant je suis partout  
 où je commence à être partout  
 C'est moi qui commence cette chose des siècles à venir  
 Ce sera plus long à réaliser que non la fable d'Icare volant

Je lègue à l'avenir l'histoire de Guillaume Apollinaire  
 Qui fut à la guerre et sut être partout  
 Dans les villes heureuses de l'arrière  
 Dans tout le reste de l'univers  
 Dans ceux qui meurent en piétinant dans le barbelé  
 Dans les femmes dans les canons dans les chevaux  
 Au zénith au nadir aux 4 points cardinaux  
 Et dans l'unique ardeur de cette veillée d'armes

Et ce serait sans doute bien plus beau  
 Si je pouvais supposer que toutes ces choses dans lesquelles je suis partout  
 Pouvaient m'occuper aussi  
 Mais dans ce sens il n'y a rien de fait  
 Car si je suis partout à cette heure il n'y a cependant que moi qui suis en moi  
 («Merveille de la guerre», p. 272)

Quelle est cette «chose» qu'il nomme sans nommer? Serait-ce la poésie? La transformation de la poésie? Où serait-ce l'intuition de cette «chose» à commencer, mais qu'on ne peut pas encore se risquer à identifier? Bref, ce n'est pas tant sa personne comme poète qui est omnisciente que sa poésie lancée plus loin que lui, au point où il nomme «chose» ce don qui le dépasse, cette poésie qui saura vivre bien

au-delà de lui et de sa condition de poète. Il se reconnaît l'instrument de cette poésie qui l'habite, et l'on peut distinguer le «poète» de l'homme en ces mots révélateurs : «Car si je suis partout à cette heure il n'y a cependant que moi qui suis en moi». L'univers est impossible à contenir en un seul homme; un poète habite pourtant l'univers.

Dans le poème «Chevaux de frise» (CA, p. 302-303), où l'amour et la guerre sont une nouvelle fois liés dans un pacte poétique, l'on trouve un passage métapoétique résultant de cette alliance. Apollinaire a écrit plusieurs poèmes-lettres aux femmes qu'il a aimées. On n'a qu'à penser aux «Poèmes à Lou» ou encore aux «Poèmes à Madeleine». Ces poèmes «d'amour» s'adressent à l'autre sans que l'autre évidemment n'y prenne part immédiatement. Celui qui écrit ce type de poèmes est avant tout poète, comme s'il n'avait aimé ces femmes que par le biais de la poésie, et que le «personnage» qu'il incarne en tant que poète assumait mieux la douleur de ces amours :

Pendant le blanc et nocturne novembre  
Tandis que chantaient épouvantablement les obus  
Et que les fleurs mortes de la terre exhalaient  
Leurs mortelles odeurs  
Moi je décrivais tous les jours mon amour à Madeleine  
[...]  
Je t'aime avec délices  
Si je songe à tes yeux je songe aux sources fraîches  
Si je pense à ta bouche les roses m'apparaissent  
Si je songe à tes seins le Paraclet descend  
O double colombe de ta poitrine  
Et vient délier ma langue de poète  
Pour te redire  
Je t'aime  
(«Chevaux de frise», p. 302-303)

Le cinquième vers illustre très bien l'acte d'écriture par le verbe «décrire». Ce geste qu'il pose «tous les jours» évoque les poèmes qu'il écrit les uns après les autres, comme il «redit» les mots «Je t'aime». La poésie devient le meilleur moyen de décrire son amour, de décrire la poésie. Inspirant, cet amour «vient délier [sa] langue de poète», pour dire cet amour, pour dire la poésie.

Le poème «Chant de l'honneur» (CA, p. 304-306), sorte de dialogue entre le poète et la guerre, prend la forme d'une scène telle qu'on la trouverait dans le scénario d'une pièce de théâtre. Les personnages y sont «le poète» lui-même, «la tranchée», «les balles» et «la France». Quelques passages métapoétiques dépeignent un poète venant défendre la langue et la poésie. L'on pense à cette «querelle de la tradition et de l'invention» inscrite dans le poème «La Jolie rousse» (CA, p. 313). Une querelle (symbolisée par la «guerre») vers laquelle des mondes convergent, devenant le mot d'ordre de cette période tumultueuse. Bref, la guerre réelle et historique permet de prendre les armes en poésie :

## Le poète

Je me souviens ce soir de ce drame indien  
Le Chariot d'Enfant un voleur y survient  
Qui pense avant de faire un trou dans la muraille  
Quelle forme il convient de donner à l'entaille  
Afin que la beauté ne perde pas ses droits  
Même au moment d'un crime  
Et nous aurions je crois  
À l'instant de périr nous poètes nous hommes  
Un souci de même ordre à la guerre où nous sommes  
(«Chant de l'honneur», p. 304)

L'on constate la proximité du poète et de l'homme; du poète qui se considère homme («nous poètes nous hommes») et qui combat pour deux causes qui se

confondent («Un souci de même ordre...»). Le thème de la beauté revient, confondu dans ces deux «guerres», l'une pour la vie; l'autre pour la poésie.

### Le poète

Le Christ n'est donc venu qu'en vain parmi les hommes  
Si des fleuves de sang limitent les royaumes  
Et même de l'Amour on sait la cruauté  
C'est pourquoi faut au moins penser à la beauté  
Seule chose ici-bas qui jamais n'est mauvaise  
Elle porte cent noms dans la langue française  
Grâce Vertu Courage Honneur et ce n'est là  
Que la même beauté

(«Chant de l'honneur», p. 305)

Une seule et même beauté, que la langue sait exprimer. Les mots «Grâce Vertu Courage Honneur» sont des devises, étendards d'une certaine fierté liée à la guerre. Tout se rejoint : la fierté de la patrie suppose la fierté de la langue française qui s'exprime le mieux par la poésie. Si l'on combat pour la patrie, pour la France, l'on combat également et surtout pour cette langue si chère à la poésie. Cette mission d'«honorer» le pays en quelque sorte, le poète se la confère; il en reconnaît toute la valeur :

### La France

Poète honore-la  
Souci de la Beauté non souci de la Gloire  
Mais la Perfection n'est-ce pas la Victoire  
(«Chant de l'honneur», p. 305)

La beauté est en quelque sorte «perfection», qui est une exigence que la poésie sait explorer. «Perfection» serait également un mot d'ordre lié à la «Victoire» guerrière. Combattre pour l'autre et non pour la «Gloire»; on en appelle au don de

soi, au don du poète pour sa patrie et pour la poésie. La dernière réplique du poète constitue un don du poète et de la poésie à la France :

### Le poète

O poètes des temps à venir ô chanteurs  
 Je chante la beauté de toutes nos douleurs  
 J'en ai saisi des traits mais vous saurez bien mieux  
 Donner un sens sublime aux gestes glorieux  
 Et fixer la grandeur de ces trépas pieux

[...]

Prends mes vers ô ma France Avenir Multitude  
 Chantez ce que je chante un chant pur le prélude  
 Des chants sacrés que la beauté de notre temps  
 Saura vous inspirer plus purs plus éclatants  
 Que ceux que je m'efforce à moduler ce soir  
 En l'honneur de l'Honneur la beauté du Devoir  
 («Chant de l'honneur», p. 306)

Sorte de testament que le poète léguerait à l'avenir, ce poème prend l'allure d'une cérémonie d'adieu, comme s'il s'agissait du dernier souffle du poète – ou de la poésie en voie de se transformer. La plupart des vers de ce poème étant des alexandrins rimés, il s'agit à l'évidence d'une poésie plus traditionnelle. Dans un poème qui semble «régresser» par rapport à la forme plus «expérimentale» des autres poèmes du recueil, le ton et le thème y sont toutefois à la nouveauté. Car s'adressant aux «poètes des temps à venir», et à la «France» comme «Avenir» et «Multitude», il est au cœur des métamorphoses en poésie. La forme du poème et ses images nous situent donc au seuil de la modernité poétique.

L'avant-dernier poème du recueil, «La Victoire» (CA, p. 309-312), s'articule autour d'un thème à double visage : la victoire reliée à la guerre, et la victoire de la langue, qui doit triompher de ses propres métamorphoses contre un certain

immobilisme qui pouvait la tenir dans une tradition désormais dépassée. L'on peut finalement en déduire qu'il s'agit de la victoire de la poésie elle-même. Cette transformation de la langue passe par la poésie, de même que la langue poétique est transformée par la réflexion qu'elle opère en elle-même. Le «langage» agit sur le langage, en exerçant sur lui-même certaines métamorphoses. Le poème s'articule ainsi :

[...]

O bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage  
Auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire

Et ces vieilles langues sont tellement près de mourir  
Que c'est vraiment par habitude et manque d'audace  
Qu'on les fait encore servir à la poésie

Mais elles sont comme des malades sans volonté  
Ma foi les gens s'habitueront vite au mutisme  
La mimique suffit bien au cinéma

Mais entêtons-nous à parler  
Remuons la langue  
Lançons des postillons  
On veut de nouveaux sons de nouveaux sons de nouveaux sons  
On veut des consonnes sans voyelles  
Des consonnes qui pètent sourdement  
Imitez le son de la toupie  
Laissez pétiller un son nasal et continu  
Faites claquer votre langue  
Servez-vous du bruit sourd de celui qui mange sans civilité  
Le raclement aspiré du crachement ferait aussi une belle consonne  
(«La Victoire», p. 310)

Ce passage est ni plus ni moins une invitation faite à la langue plus «conformiste» à tenter de nouvelles expériences. La présence de vers traditionnels et de vers plus libres illustre ce passage d'un monde à un autre. L'on y trouve un éclatement des conventions et des règles poétiques, qui défie même celles de la bienséance. Les bruits corporels y sont à l'honneur; on peut alors imaginer des onomatopées, bien que

ces bruits ne soient pas transcrits de cette façon dans le poème même. Ce poème ne revêt-il pas, par ailleurs, l'aspect d'un calligramme «écrit» plutôt que «dessiné»?

Les divers pets labiaux rendraient aussi vos discours claironnants  
 Habituez-vous à roter à volonté  
 Et quelle lettre grave comme un son de cloche  
     À travers nos mémoires  
 [...]
 Parlez avec les mains faites claquer vos doigts  
 Tapez-vous sur la joue comme sur un tambour  
     O paroles  
     Elles suivent dans la myrtaie  
     L'Éros et l'Antéros en larmes  
 Je suis le ciel de la cité

[...]

La parole est soudaine et c'est un Dieu qui tremble  
 Avance et soutiens-moi je regrette les mains  
 De ceux qui les tendaient et m'adoraient ensemble  
 Quelle oasis de bras m'accueillera demain  
 Connais-tu cette joie de voir des choses neuves

O voix je parle le langage de la mer  
 Et dans le port la nuit des dernières tavernes  
 Moi qui suis plus têtue que non l'hydre de Lerne

[...]

La Victoire avant tout sera  
 De bien voir au loin  
 De tout voir  
 De près  
 Et que tout ait un nom nouveau  
     («La Victoire», p. 310-312)

Un véritable désir de défier, de transcender l'ancien encodage de la langue, doublé de cette volonté de la nommer et de l'écrire «spontanément» au moment où elle se produit, nous mène dans ce poème, à la poétique apollinarienne, à la

métapoésie. Ce qu'Anna Boschetti décrit comme un «art poétique» se révèle une revendication du «nouveau» dans et par la poésie :

La forme et le sens de cet art poétique ostensiblement rimbaldien s'éclairent pour peu qu'on le considère comme une prise de position sur les clivages qui partagent le champ poétique. Ainsi, la présence de vers traditionnels dans cette défense du nouveau réaffirme le droit à la liberté la plus totale dans le choix des moyens<sup>65</sup>.

Que ce poème soit «rimbaldien» dans l'effronterie de la formule qui l'habite, nous en convenons. Mais il faut y voir également, selon nous, une réaffirmation de la cohabitation de la tradition et de l'invention dans le poème même, qui ne lésine pas sur les «moyens» de cette affirmation, de cette «liberté la plus totale».

#### **. Un amour au seuil de l'avenir**

Puis, «la Jolie rousse» (CA, p. 313-314), poème clausulaire de *Calligrammes*, met en perspective une poésie au cœur de la «tradition et de l'invention», défie l'«Ordre» pour tenter l'«Aventure». Ce poème illustre le seuil, le passage obligé de la mort/naissance de la poésie qui se dirige incontestablement et nécessairement vers des «feux nouveaux des couleurs jamais vues». Il se révèle être non seulement métapoétique en lui-même, mais métapoétique de toute la poésie. Portant un titre associé à une femme – Jacqueline Kolb, celle qu'Apollinaire épousa six mois avant sa mort, en fut l'inspiratrice<sup>66</sup> –, ce poème possède une portée à la fois intimiste, sociale – si on le remet dans le contexte de la guerre –, et beaucoup plus vaste, qui rejoint la poésie entière.

Enfin «La Jolie rousse» est à la fois un bilan et une ouverture sur l'avenir dont les circonstances ont fait une manière de testament. À l'été de sa vie, animé d'un amour nouveau qu'il associe aux innovations de la création poétique, le poète ne cesse de quêter

l'aventure à la recherche de « Mille phantasmes impondérables / Auxquels il faut donner de la réalité » et, se sentant incompris, invoque l'indulgence de ses contemporains<sup>67</sup>.

Le regard de l'homme est d'emblée celui du poète et du soldat, liant ainsi l'expérience de la guerre à celle de l'amour et de la poésie. L'homme-poète-soldat a mené toutes les guerres : celle, véritable, de la Première Guerre mondiale; celles, symboliques, pour la nouveauté poétique – mais qui ne fait pas table rase d'une certaine tradition. Et comme s'il revenait aux sources, il ose, après un long périple, enfin affirmer :

Me voici devant vous un homme plein de sens  
 Connaissant la vie et de la mort ce qu'un vivant peut connaître  
 Ayant éprouvé les douleurs et les joies de l'amour  
 Ayant su quelquefois imposer ses idées  
 Connaissant plusieurs langages  
 Ayant pas mal voyagé  
 Ayant vu la guerre dans l'Artillerie et l'Infanterie  
 Blessé à la tête trépané sous le chloroforme  
 Ayant perdu ses meilleurs amis dans l'effroyable lutte  
 Je sais d'ancien et de nouveau autant qu'un homme seul  
 pourrait des deux savoir  
 («La Jolie rousse», p. 313)

Ayant une parfaite connaissance de deux mondes, se situant entre «vie et mort», «douleurs et joies de l'amour», «ancien et nouveau», le locuteur peut désormais parler d'autorité, et nous invite à le suivre :

Et sans m'inquiéter aujourd'hui de cette guerre  
 Entre nous et pour nous mes amis  
 Je juge cette longue querelle de la tradition et de l'invention  
 De l'Ordre et de l'Aventure  
 («La Jolie rousse», p. 313)

Ces vers sont pleinement métapoétiques. Souvent cités, ils mettent en évidence le rôle de chef de file du poète qui rend compte de la nouvelle bataille d'Hernani entre

les tenants de la tradition et ceux de l'invention. Or, il est tout de même paradoxal de constater que l'œuvre du poète n'oppose pas tant la tradition et l'invention qu'elle les réconcilie jusqu'à un certain point. Cela dit, ce paradoxe – si tant est qu'il en soit un – ne nous empêche pas d'affirmer – à la suite de plusieurs autres – qu'Apollinaire a été le sismographe des nouveautés poétiques de son temps.

Revenons à cette querelle en citant Georges H.F. Longrée : «L'avènement du vers libre est symptomatique. Acte de rupture, reflet des désordres du monde, il signale la naissance d'une ère nouvelle que plusieurs poètes présagent menaçante et s'appêtent à accueillir sans enthousiasme<sup>68</sup>.»

Ces poètes, les voici représentés par un «vous» :

Vous dont la bouche est faite à l'image de celle de Dieu  
 Bouche qui est l'ordre même  
 Soyez indulgents quand vous nous comparez  
 A ceux qui furent la perfection de l'ordre  
 Nous qui quêtions partout l'aventure  
 («La Jolie rousse», p. 313)

Ces vers ne peuvent être plus clairs : ils opposent les tenants de l'ordre à ceux de l'aventure; l'«ancienne» poésie à la «nouvelle» poésie.

Parlant désormais au nom d'un «nous», le poète tente de calmer le jeu :

Nous ne sommes pas vos ennemis  
 Nous voulons vous donner de vastes et d'étranges domaines  
 Où le mystère en fleurs s'offre à qui veut le cueillir  
 Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues  
 Mille phantasmes impondérables  
 Auxquels il faut donner de la réalité  
 Nous voulons explorer la bonté contrée énorme où tout se tait  
 Il y a aussi le temps qu'on peut chasser ou faire revenir  
 Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières  
 De l'illimité et de l'avenir

Pitié pour nos erreurs pitié pour nos péchés  
(«La Jolie rousse», p. 313-314)

Le poète lance un appel à la réconciliation, à la compréhension, tout en affichant son «programme poétique». La nouvelle poésie doit être libre d'accueillir «de vastes et d'étranges domaines», «des feux nouveaux des couleurs jamais vues». Un vers attire particulièrement notre attention : «Il y a aussi le temps qu'on peut chasser ou faire revenir». Fidèle en cela à sa poétique, Apollinaire veut être libre de puiser dans le passé, dans le présent, et ce, jusqu'aux «frontières / [...] de l'avenir».

Puis l'on revient au «je» du début du poème, qui mêle étroitement poésie et amour :

Voici que vient l'été la saison violente  
Et ma jeunesse est morte ainsi que le printemps  
O Soleil c'est le temps de la Raison ardente  
Et j'attends  
Pour la suivre toujours la forme noble et douce  
Qu'elle prend afin que je l'aime seulement  
Elle vient et m'attire ainsi qu'un fer l'aimant  
Elle a l'aspect charmant  
D'une adorable rousse

Ses cheveux sont d'or on dirait  
Un bel éclair qui durerait  
Ou ces flammes qui se pavanent  
Dans les roses-thé qui se fanent  
(«La Jolie rousse», p. 314)

L'on peut supposer que cette «saison violente» est l'entrée marquée de la poésie dans la modernité. On invoque le soleil – qui nous renvoie à celui de «Zone» si haut dans le ciel comme en été – amenant la «Raison ardente», une nouvelle poésie plus lucide que jamais. Le désir femme-poésie est fort. La couleur rousse se rapprochant

du rouge, du feu, donne l'image de la ferveur du pacte nuptial, non seulement de l'homme et de la femme, mais également du poète et de la poésie. Ce feu ne s'éteindra jamais, car l'on suivra «toujours cette forme noble et douce». Le feu – dont la métaphore constitue la chevelure de cette femme aimée – est ainsi associé à «un bel éclair qui durerait». L'on évoque un amour éternel qui se révèle être une alliance éternelle entre le poète et la poésie métamorphosée.

Enfin, oscillant entre la bravade («Mais riez riez de moi») et l'appel à l'indulgence («Ayez pitié de moi») le poète assène sa dernière strophe :

Mais riez riez de moi  
Hommes de partout surtout gens d'ici  
Car il y a tant de choses que je n'ose vous dire  
Tant de choses que vous ne me laisseriez pas dire  
Ayez pitié de moi  
(«La Jolie rousse», p. 314)

Par le retour au «je», amorcé dans l'avant-dernière strophe, le poète boucle la boucle en solitaire. Ainsi, s'il demandait précédemment «[p]itié pour nous», «[p]itié pour nos erreurs pitié pour nos péchés», il demande désormais aux «[h]ommes de partout surtout gens d'ici» d'avoir «pitié de [lui]». Nous nous interrogeons, par ailleurs, sur le sens du tout dernier vers. Pourquoi une telle requête alors même que le premier vers affichait un ton de défi – à moins que ne se cache derrière ce ton un certain désarroi? Pensons ici au poème de Nelligan, «La Romance du vin» :

[...]  
Femmes! je bois à vous qui riez du chemin  
Où l'Idéal m'appelle en ouvrant ses bras roses;  
Je bois à vous surtout, hommes aux fronts moroses  
Qui dédaignent ma vie et repoussez ma main!  
  
[...]  
Je suis si gai, si gai, dans mon rire sonore,

Oh! si gai, que j'ai peur d'éclater en sanglots<sup>69</sup>!

Il est intéressant tout de même de constater certaines parentés métaphoriques et thématiques entre le poème de Nelligan et celui d'Apollinaire : «riez du chemin» / «riez de moi»; «hommes aux fronts moroses» / «[h]ommes de partout». En outre, Nelligan a écrit «La Romance du vin» en réponse à un critique qui avait jugé sévèrement certains de ses poèmes, comme «La Jolie rousse» constitue une réponse à la «longue querelle de la tradition et de l'invention». Cela dit, le désarroi est nettement plus accusé dans le poème de Nelligan où le locuteur éclate en sanglots, ce qui n'est tout de même pas le cas, tant s'en faut, dans le poème d'Apollinaire.

Revenons à la dernière strophe de «La Jolie rousse» pour attirer l'attention sur ceci : venant à la suite de la strophe où le poète mêlait étroitement la poésie et l'amour (l'amour de la poésie / la poésie de l'amour), les vers «Car il y a tant de choses que je n'ose vous dire / tant de choses que vous ne me laisseriez pas dire» peuvent concerner à la fois l'amour et la poésie. Ce qui, encore là, rejoint le début du poème où il était question notamment «[d]es douleurs et [d]es joies de l'amour» et de la création par le biais de l'«ancien» et du «nouveau». «La Jolie rousse» contient au moins deux isotopies : celles de l'amour et de la poésie.

Que ce soit dans *Alcools* ou dans *Calligrammes*, l'esthétique d'Apollinaire reste la même : soit une poétique en évolution. Ses poèmes traduisent cette volonté de n'être inféodés à aucune règle particulière. Sa poésie porte cette singularité à sa limite en ce qu'elle passe indifféremment d'une versification plus traditionnelle à une poésie plus libre (et vice versa). L'exemple le plus concret en est *Calligrammes*, à la diversité

formelle évidente. Ce recueil donne alors l'impression que les poèmes qui le composent ont été écrits à des époques divisées par des mondes. Ces mondes se côtoient pourtant, dans une belle harmonie éclatée.

## Notes

1. René Char, «La Conversation souveraine», «III. Grands astreignants ou la conversation souveraine», *Recherche de la base et du sommet, Œuvres complètes*, introduction de Jean Roudaut, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1983, p. 723-724.
2. Michel Décaudin, introduction au dossier «Apollinaire, poète, prosateur, pornographe», *Magazine littéraire*, n° 348, novembre 1996, p. 19.
3. Guillaume Apollinaire, «La Jolie rousse», *Alcools, Œuvres poétiques*, préface par André Billy, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1965, p. 313.
4. Jean-Marie Gleize, *La Poésie. Textes critiques XIV-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Larousse, coll. «Textes essentiels», 1995, p. 450.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*, p. 449-450.
7. Guillaume Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les poètes*, Paris, Jacques Haumont, 1946, p. 5.
8. *Id.*, «L'Adieu», *Alcools, Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 85. (Désormais, les références à ce recueil tiré des *Œuvres poétiques* seront indiquées par le sigle AL, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.)
9. Jacques Jouet, «Le monostique d'*Alcools*», dans le dossier «Apollinaire, poète, prosateur, pornographe», *Magazine littéraire*, art. cit., p. 44.
10. Laurence Campa, *L'Esthétique d'Apollinaire*, Paris, Sedes, coll. «Esthétique», 1996, p. 26.
11. Pierre Brunel, *Apollinaire entre deux mondes. Mythocritique II*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 3.
12. Jean Roudaut, «En marge de "Zone"», dans le dossier «Apollinaire, poète, prosateur, pornographe», *Magazine littéraire*, art. cit., p. 40.
13. Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*, Paris, Athéna, coll. «Tous les arts», 1913, p. 7.
14. Jean Roudaut, art. cité, p. 40-41.
15. *Ibid.*, p. 40.
16. *Ibid.*, p. 41.
17. «En septembre 1911, Apollinaire est arrêté et incarcéré à la prison de la Santé pendant six jours.» (Anna Boschetti, *La Poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Paris, Seuil, coll. «Liber», 2001, p. 132.)
18. Jean Roudaut, art. cité, p. 42.
19. René Char, *Fureur et mystère, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 216.
20. Jean Roudaut, art. cité, p. 40.
21. Michel Décaudin, *Apollinaire*, Paris, Librairie Générale Française, coll. «Le livre de poche», 2002, p. 118.
22. Claude Morhange-Bégué et Pierre Lartigue, *Alcools. Guillaume Apollinaire*, Paris, Hatier, coll. «Profilbac», 2000, p. 28.
23. *Ibid.*, p. 30.
24. Laurence Campa, *op. cit.*, p. 31.
25. Claude Morhange-Bégué et Pierre Lartigue, *op. cit.*, p. 31.
26. *Ibid.*, p. 30-31.
27. *Ibid.*, p. 31.
28. Laurence Campa, *op. cit.*, p. 73.
29. Claude Morhange-Bégué et Pierre Lartigue, *op. cit.*, p. 31.
30. *Ibid.*, p. 58-59.
31. *Ibid.*, p. 59.
32. *Ibid.*, p. 60.
33. *Ibid.*
34. *Ibid.*, p. 59.
35. *Ibid.*, p. 29.
36. Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 62.
37. Laurence Campa, *op. cit.*, p. 87.
38. *Ibid.*, p. 25-26.

39. *Ibid.*, p. 5.
40. Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Nouveau Petit Robert 1*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2003, p. 2748.
41. Claude Morhange-Bégué et Pierre Lartigue, *op. cit.*, p. 31.
42. *Ibid.*, p. 27.
43. *Ibid.*, p. 32.
44. Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 4.
45. Laurence Campa, *op. cit.*, p. 35.
46. Jean Roudaut, art. cité, p. 41.
47. Guillaume Apollinaire, «La Jolie Rousse», *op. cit.*, p. 314.
48. Laurence Campa, *op. cit.*, p. 69.
49. Anna Boschetti, *op. cit.*, p. 16.
50. Guillaume Apollinaire, «18 octobre 1915», *Lettres à sa marraine 1915-1918*, Paris, Gallimard, 1951, p. 35.
51. Laurence Campa, *op. cit.*, p. 76.
52. Christian Doumet, «Calligramme», *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1997, p. 144.
53. Guillaume Apollinaire, «Il pleut», *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 203.
54. *Id.*, «Cœur couronne et miroir», *op. cit.*, p. 197.
55. Christian Doumet, *op. cit.*, p. 144.
56. Selon Christian Doumet, «Apollinaire inventa le mot de *calligrammes*» au moment où il donna ce titre à son «célèbre recueil de 1918 où il explore le procédé.» (*Ibid.*, p. 144.)
57. Anna Boschetti, *op. cit.*, p. 176.
58. Georges H.F. Longrée, *L'Expérience idéo-calligrammatique d'Apollinaire*, Paris, Jean Touzot, 1985, p. 227.
59. Guillaume Apollinaire, «Liens», *op. cit.*, p. 167. (Désormais, les références à ce recueil tiré des *Œuvres poétiques* seront indiquées par le sigle CA, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.)
60. Laurence Campa, *op. cit.*, p. 107.
61. Daniel et Nicole Bilous, «Lire le calligramme», *Protée*, vol. 14, n<sup>os</sup> 1-2, printemps-été 1986, p. 126.
62. Laurence Campa, *op. cit.*, p. 121.
63. Claude Debon, «Lisez *Calligrammes*», dans le dossier «Apollinaire, poète, prosateur, pornographe», *Magazine littéraire*, art. cit., p. 46.
64. Anna Boschetti, *op. cit.*, p. 195.
65. *Ibid.*, p. 218.
66. Guillaume Apollinaire, «Chronologie», *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. LXXV.
67. Michel Décaudin, *op. cit.*, p. 142-143.
68. Georges H.F. Longrée, *op. cit.*, p. 68.
69. Émile Nelligan, «La Romance du vin», *La Poésie québécoise des origines à nos jours*, par Laurent Mailhot et Pierre Nepveu, Montréal, l'Hexagone, coll. «Typo», 1986, p. 126-127.

## CHAPITRE III

### René Char

Mais comment penser éclaircir explicativement un poème, alors que le poème est le plus limpide de ce que la langue est en état de dire<sup>1</sup>?

Pour bien illustrer la ferveur métapoétique du XX<sup>e</sup> siècle, l'analyse de la poésie de René Char (1907-1988) s'imposait plus que tout. Dès 1949, Maurice Blanchot constatait que «[l]'une des grandeurs de René Char, celle par laquelle il n'a pas d'égal en ce temps, c'est que sa poésie est révélation de la poésie, poésie de la poésie et, comme le dit à peu près Heidegger de Hölderlin, poème de l'essence du poème<sup>2</sup>». Le critique allemand Lothar Klünner mettait lui aussi en perspective, en 1955, dans un article dont le titre «René Char, poète de la poésie» dit tout, l'ampleur métapoétique de l'œuvre de Char : «[...] comme chez Hölderlin, le poème devient chez Char éclaircissement de la poésie, "poème de la poésie"<sup>3</sup>».

René Char fait partie du mouvement surréaliste de 1929 à 1936. Cependant, dès 1934, il prendra ses distances vis-à-vis de lui : «Char a commencé lui aussi très tôt, plus peut-être que nul autre, cette correction expérimentale du surréalisme; et l'a faite à mon sens plus totale. Doué d'un élan poétique antérieur à toute formule, il confronte les lois qu'on lui propose avec ce qu'il sent qu'il faut faire<sup>4</sup>.» L'époque de l'appartenance et de l'identification à un groupe étant terminée, il chemine dès lors seul, en poésie. Éclate alors la Seconde Guerre mondiale pendant laquelle il sera un membre actif de la Résistance. Char ne publiera pas de poèmes entre 1939 et la

libération de Paris, en août 1944. De plus, une fois la guerre terminée, il ne prendra pas part à l'épuration. Michel Jarrety, auteur d'une étude sur «la morale dans l'écriture» de Camus, de Char et de Cioran, commente de la façon suivante ces prises de position :

Une sorte de correspondance, ainsi, s'affirme entre le refus de publier pendant la Résistance et le recul devant l'épuration : il s'agit bien, dans les deux cas, de rompre avec celui qu'on a été et qu'on ne peut plus être, mais il s'agit aussi de ne jamais brouiller sa voix afin de préserver toute liberté intérieure<sup>5</sup>.

En avril 1946, il publie *Feuillets d'Hypnos*, recueil qui connaîtra dès sa parution un très grand retentissement. En septembre 1948, il regroupe, sous le titre *Fureur et mystère*, plusieurs recueils déjà publiés dont *Seuls demeurent*, *Feuillets d'Hypnos*, *Le Poème pulvérisé* et *La Fontaine narrative*. De nombreux recueils paraîtront par la suite jusqu'au dernier, *Éloge d'une Soupçonnée*, l'année de sa mort, en 1988.

*Fureur et mystère* constitue assurément l'un des temps forts, sinon la borne essentielle, de l'œuvre de Char. Nous pouvons y lire notamment une densité jamais vue de métapoèmes qui prennent la plupart du temps la forme d'aphorismes. Par sa brièveté et sa densité, cette forme explose de sens et multiplie les avenues possibles de la définition de la poésie. «Avec Char, la définition de la poésie s'inscrit dans un espace labile et contradictoire qui est à la fois l'essence et le lieu de l'aphorisme<sup>6</sup>.»

Puisque nous évoquons la forme aphoristique, profitons-en pour attirer l'attention sur une question qui revient souvent à la lecture des articles et des livres consacrés à Char : son hermétisme. Georges Mounin, qui a été le premier à analyser son œuvre dans un livre – le lumineux essai *Avez-vous lu Char?* paru dès 1947 – le commente ainsi : «L'obscurité réelle de René Char n'a rien à voir avec un ésotérisme dépité, ni

avec cet hermétisme attrape-mouche. [...] René Char est hermétique à son poème défendant. L'obscurité pour lui n'est pas une loi nécessaire de la poésie, elle est servitude; elle est rançon de la fidélité poétique<sup>7</sup>.» En d'autres termes, elle serait le prix à payer pour dire ce que le poète croit devoir dire de la manière dont il le dit. L'hermétisme est consubstantiel à la part la plus considérable de la poésie de Char; il en fait partie «tout naturellement», si nous pouvons nous exprimer ainsi, malgré l'apparent paradoxe de la formulation. «Tel est le risque de la poésie, que le lecteur doit accepter comme une garantie même d'authenticité. Le poème est quelquefois hermétique, parce que la poésie est ce qui serait autrement ineffable<sup>8</sup>», précise Mounin. Ce risque devient, dans le cadre particulier d'une thèse, un défi supplémentaire d'analyse.

Éric Marty, pour sa part, a lié hermétisme et métapoésie : «Ce qui unifie l'expérience sensible, l'expérience ontologique et l'expérience hermétique [chez Char], c'est la question de la poésie elle-même, véritable sujet des poèmes [...]»<sup>9</sup>. La poésie de Char multiplie ce qu'elle met au monde, ce qu'elle réfléchit comme monde déjà existant ou n'existant pas encore, car l'appelant de tous ses mystères et de tous ses dévoilements.

Notre analyse des métapoèmes de Char portera sur *Le Marteau sans maître* (de la période antérieure à la guerre) et *Fureur et mystère* (un peu avant et pendant la guerre). L'on pourrait nous demander pourquoi ne pas avoir également choisi un recueil plus récent d'une œuvre qui s'étale sur une soixantaine d'années. À notre avis, *Le Marteau sans maître* et *Fureur et mystère*, recueils rétrospectifs couvrant une vingtaine d'années de création poétique (respectivement les années 1927 à 1933 et

1938 à 1947), contiennent les poèmes les plus marquants métapoétiquement : «Aussi bien dans *Le Marteau sans Maître* que dans *Seuls demeurent* [*Fureur et mystère*], l'expression poétique est la poésie mise en face d'elle-même et rendue visible, dans son essence, à travers les mots qui la recherchent<sup>10</sup>.» En outre, ils contiennent des métapoèmes en vers, en versets, en prose, et sous la forme d'aphorismes. Cette dernière étant la forme privilégiée par Char pour définir la poésie, accordons-lui, dans les pages qui suivent, une attention particulière.

## **A. L'aphorisme métapoétique de Char – une poétique du fragment**

L'éternité n'est guère plus longue que la vie<sup>11</sup>.

### **. Définitions**

Un aphorisme est une «[p]hrase ou sentence caractérisée par sa concision et exprimant un jugement d'ordre moral, philosophique ou esthétique<sup>12</sup>». On le place au même rang que l'adage, l'apophtegme, la formule, la maxime, la pensée et la sentence. Toujours selon Alain Quesnel, «[f]ondé sur des formulations brillantes, paradoxales, voire choquantes, il devient un genre littéraire à part entière au cours du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>». Parmi les multiples définitions que nous avons lues, l'une d'elles a particulièrement retenu notre attention, celle de Milan Kundera, qui prend même valeur d'aphorisme en soi : «Forme poétique de la définition<sup>14</sup>», en l'occurrence de la définition de la poésie.

Notre rapprochement peut être surprenant, mais nous établissons un lien entre l'aphorisme poétique et le haïku.

Pourquoi aimons-nous le haïku?

Sans doute pour l'acquiescement qu'il suscite en nous, entre émerveillement et mystère. Le temps d'un souffle (un haïku, selon la règle, ne doit pas être plus long qu'une respiration), le poème coïncide tout à coup avec notre exacte intimité, provoquant le plus subtil des séismes.

Sans doute, aussi, parce qu'il nous déroute, parce qu'il nous sort de notre pli, déchirant une taie sur notre regard, rappelant que la création a lieu à chaque instant. «Salve contre l'habitude», disait justement Henri Pichette à propos de la poésie - «ravissement soudain dans l'imprévisible», répondraient les haïkistes qui traquent l'inconnu au cœur du familier<sup>15</sup>.

Sauf pour ce qui est du «cœur du familier» (l'aphorisme dans l'œuvre de Char n'a que très peu à voir avec le familier, sinon un familier raréfié), nous pourrions appliquer *mutatis mutandis* cette définition du haïku à l'aphorisme dans l'œuvre de Char. L'aphorisme sait savamment produire le même effet que le haïku par sa rapidité-éclair s'apparentant à un choc, au passage d'une comète. Cependant, nous nous empressons d'ajouter qu'il existe tout de même une différence majeure : l'aphorisme chez Char est beaucoup plus «hermétique». Il vise la profondeur par la profondeur, si nous pouvons dire, tandis que le haïku la vise, mais par d'autres moyens énonciatifs, par une simplicité touchant une autre sphère réflexive.

Selon Bashô, un poème achevé doit révéler – dans le même temps – l'immuable, l'éternité qui nous déborde (fueki) et le fugitif, l'éphémère qui nous traverse (ryûko). Le haïku tremble et scintille alors comme un instant-poème, une étincelle jaillie de la confrontation permanente entre le présent et l'éternité, un minuscule aérolithe de modestie à l'échelle du cosmos. Il suspend, comme en se jouant, la raison discursive qui nous tient lieu de béquille – avec une ambition souveraine : dire la réalité telle qu'elle est, tracer le territoire d'un aiguisement apaisé des formes et des sensations.

Devant l'éclair –  
sublime est celui  
qui ne sait rien!  
Bashô

Le haïkiste semble photographe, enregistrer (André Breton, dans le *Premier Manifeste du surréalisme*, n'appelait-il pas les poètes à être des «appareils enregistreurs?») un simple rien, mais dont l'éclat irradierait sans trêve. Il ne conçoit pas, il découvre. Il met la focale au point sur ce qui est là, maintenant, inépuisable dans l'éphémère – non pas une essence, mais une dynamique, une énergie. Loin d'être asservi par un quelconque point de vue, il cherche un point de vision – un nouvel angle<sup>16</sup>.

Nous pourrions reprendre tels quels tous les passages de cette citation pour décrire l'aphorisme chez Char, sauf un aspect : à l'«aiguïsement apaisé des formes et des sensations», Char préfère la fureur et le mystère. Comme il l'écrivait, en 1947, à André Breton, «[n]otre particularité consiste à n'être indésirables qu'en fonction de notre refus de signer le dernier feuillet, celui de l'apaisement. Celui-ci s'arrache – ou nous est enlevé<sup>17</sup>.»

### . Un éclat qui se prolonge

Plusieurs critiques ont analysé le rôle des aphorismes dans l'œuvre de Char.

Citons notamment Philippe Met :

Si l'écriture brève emprunte sans doute des modalités multiples dans l'écriture de René Char, force est de constater que la forme aphoristique y a toujours bénéficié aux yeux de la critique. Quantitativement, elle dominerait l'œuvre de bout en bout (grossièrement de *Moulin premier* à *Cruels assortiments*), n'était peut-être les tout derniers textes (*Les voisinages de Van Gogh* et *Éloge d'une soupçonnée*). Qualitativement, elle serait d'autant plus *remarquable* qu'elle représenterait une version raffinée, à la fois dégraissée et concentrée, de tout poème charien, en quelque sorte son épure. [...] L'aphorisme est bien isolé, non pas dans un sens abstrait, non pas *ex nihilo*, mais dans un espace physique qu'il jalonne et balise. Si les essais réitérés de définition ont ainsi tendance à s'enfermer dans une spirale sans fin, c'est sans doute faute d'appréhender l'aphorisme en tant que définition, non point sentencieuse, lexicographique ou doxographique (ce qui du reste n'écarte pas le fonctionnement métopoétique de certains fragments chariens), mais spatiale, topographique. Non pas espace lui-même, mais ce à partir de quoi l'espace vient à l'évidence comme à l'existence, à la visibilité comme à la lisibilité<sup>18</sup>.

L'aphorisme, par sa forme brève, modèle – module (travaille) autrement l'espace, qui participe dès lors, de manière consubstantielle, à «l'installation» aphoristique.

Cela dit, nous pourrions aussi dire que l'espace est une toile lacérée d'un coup de couteau; et ce coup de couteau a nom aphorisme. Par la force des choses, la toile n'est pas balafmée de la même manière que si elle recevait un poème d'un certain nombre de vers.

Toujours dans cette perspective spatiale, chaque aphorisme (en fait, chaque poème) est une île séparée des autres par le blanc, mais tout de même relié à son voisin par un fond «marin», une eau qu'ils partagent. En soi, ces images valent ce qu'elles valent, mais nous avons cru bon les utiliser pour évoquer le titre du recueil *La Parole en archipel*. Comme des îles séparées, les aphorismes (poèmes) sont les parties d'un tout à la fois unifié et divisé :

La perception de l'archipel comme l'affleurement espacé d'un soubassement solitaire – ruines d'un ensemble à jamais englouti, vestiges et traces d'une chaîne invisible parce qu'immergée – a dès lors le mérite d'être fondée sur une récupération du fragmentaire par la totalité, du disjonctif par l'articulation<sup>19</sup>.

Présents dans toute son œuvre (*Le Marteau sans maître*, *Les Matinaux*, *La Parole en archipel*, *Le Nu perdu*, *Les Chants de la Balandrane*, *Fenêtres dormantes et portes sur le toit*, *Recherche de la base et du sommet*, *En trente-trois morceaux*), les aphorismes sont concentrés de façon plus révélatrice dans deux «sous-recueils» au cœur de *Fureur et mystère : Seuls demeurent* («Partage formel») et *Feuillets d'Hypnos*. Une grande densité métapoétique constitue l'une des caractéristiques essentielles de ces aphorismes. Très peu de mots suffisent parfois à produire ce que nous appelons l'«éclair», cette image qui foudroie et laisse une quantité énorme de sens sur son passage. Chaque aphorisme métapoétique éclaire d'une lumière vive, voire aveuglante la poésie se regardant elle-même.

Dans une tout autre perspective, il ne faut pas oublier le contexte dans lequel les aphorismes de «Partage formel» et de *Feuillets d'Hypnos* ont été écrits, justifiant à l'évidence la forme brève qu'ils ont prise. Et comme si la seule pensée du poète était tournée vers ce qui menaçait de le quitter à chaque instant, à chaque poème, ces aphorismes sont obsédés par le sujet même de la poésie.

C'est ainsi que fut écrit *Partage formel*, dont l'emphase est celle d'un désespoir de dimension historique. Ce texte solennel était une bouteille à la mer; «je l'ai écrit pendant des marches enragées dans le Luberon. J'emportais des bouts de papier et un crayon. Je pensais que la poésie allait disparaître, peut-être pour des siècles, car, même si les nazis ne nous tuaient pas tous, nous ne pourrions plus jamais respirer. Alors il fallait dire une bonne dernière fois ce qu'avait été avant cet étouffoir la poésie qui avait disparu; il fallait marteler le mot de poète. C'était une espèce de testament de la poésie, car peut-être mes papiers ne seraient-ils jamais retrouvés ni publiés, mais un testament n'a pas besoin d'être connu pour exister»<sup>20</sup>.

Les aphorismes de «Partage formel» sont nés du désespoir du poète qui croit que la poésie va disparaître avec la fin de la liberté. Le titre même peut être lu comme révélation et catalyseur de cette forme brève : le poète offre en partage une forme particulière de poèmes, ceux crayonnés sur des bouts de papier lors de «marches enragées». Par ailleurs, c'est bien là tout le «mystère poétique» qu'au-delà de leur courte existence dans la durée des mots, les aphorismes réussissent à prolonger leur éclat. «Somme toute, la poésie aphoristique de René Char, à l'instar des peintures rupestres de Lascaux, a cette rare qualité de nous parler d'un espace qui est aussi temps, d'un espace-temps à la fois proche et lointain, unique et universel<sup>21</sup>.» Les aphorismes ont martelé la présence inaliénable de la poésie, ont forgé la figure du poète.

Chaque aphorisme constitue une nouvelle envolée, qui ne se souvient pas de la précédente, et ne sait guère anticiper la suivante; mais elle se rappelle la poésie. À

chaque manifestation d'écriture la poésie réanime cette mémoire d'elle-même. Plus l'écriture est fragmentée, comme dans l'écriture des aphorismes, plus la poésie semble unifiée, comme en un seul long poème qui prendrait des pauses pour respirer.

Du début à la fin, de la tête à la queue, ce retour ou tête-à-queue renvoie peut-être secrètement au «serpent» baudelairien tronçonné, ou tout au moins tronçnable, n'ayant dès lors «ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement» (Baudelaire). Reste à savoir si, dans le cas de la fragmentation charienne, chaque parcelle «peut exister à part» sans pour autant se ressouder et former un nouveau tout<sup>22</sup>.

Nous sommes d'avis que la poésie fragmentée, notamment aphoristique, chez Char, forme un «nouveau tout» qui débouche à son tour sur de nouvelles perspectives parcellaires.

Résumons-nous, en disant, à la suite de Christine Dupouy :

René Char, auteur d'aphorismes, coups de couteau sur la page, est de manière privilégiée ce semeur d'éclairs aux dimensions cosmiques, éclair lui-même, jaillissement et feu, métaphores qui demeureront constantes dans son œuvre<sup>23</sup>.

## **B. *Le Marteau sans maître***

Le rêve retient l'être dans un monde de regrets, ou comble fallacieusement ses désirs insatisfaits, lui rend grise l'existence<sup>24</sup>.

Le *Marteau sans maître*, recueil rétrospectif publié en 1934, porte sur la période surréaliste de Char. Cependant, l'image que le titre évoque est révélatrice de ce que le surréalisme est autant présent que la poésie tente désormais de s'en détacher : «On a pu, çà et là, en proposer de multiples interprétations; y voir la désignation du poète ou de l'écriture : écriture sans maître, sans auteur ou sans propriétaire<sup>25</sup>.» Effectivement,

un «marteau sans maître» contient l'image du rapprochement de deux réalités plutôt éloignées – car un marteau est toujours manié par quelqu'un, un «maître» en quelque sorte, absent ici –; et cette même image, si l'on approfondit un peu le sens, évoque tout autant la poésie, le «marteau», qui va à tout hasard, «frappe» en quelque sorte, sans qu'aucun «maître» ne la dirige, ne lui dise où aller. Cette image peut signifier que Char lui-même s'est libéré de toute école de pensée, notamment du surréalisme, pouvant lui imposer une voie à suivre.

Formellement, le recueil, qui se compose d'environ une soixantaine de poèmes tant en vers qu'en prose, en plus de 70 aphorismes, regroupait initialement cinq «sous-recueils» : *Arsenal*, *Artine*, *L'Action de la justice est éteinte*, *Poèmes militants* et *Abondance viendra. Moulin premier*, paru en 1936, a été incorporé au *Marteau sans maître* dans l'édition de la Pléiade.

### **. Métapoèmes en prose**

Le premier vers du recueil à nommer explicitement la poésie constitue la toute dernière phrase du recueil-poème en prose titré «Artine<sup>26</sup>» :

Le poète a tué son modèle.  
(«Artine», p. 19)

Après treize paragraphes (strophes) où le nom d'Artine est nommé à quelques reprises dans une séquence aussi rocambolesque que les images qu'elle présente, le poème se termine sur ces quelques mots, soudainement clairs. L'on suppose dès lors que le modèle du poète – comme celui du peintre – serait sa muse, en l'occurrence Artine. Bien que le poème ne parle pas clairement de la poésie, le fait de la nommer

ainsi à la clausule jette une lumière sur tout ce qui précède, à savoir qu'Artine peut tout aussi bien être la métaphore de la poésie. Georges Mounin écrira à ce propos qu'«*Artine* est un art poétique qui, sous la forme d'un poème admirable aujourd'hui encore et pour longtemps, débat des rapports entre le rêve et la réalité<sup>27</sup>». Christine Dupouy, pour sa part, affirmera qu'«*Artine* [...] est la première et exemplaire incarnation de cette longue série de femmes mystérieuses, surgies des ténèbres, qui vont hanter toute l'œuvre du poète. Par son nom, elle se présente comme explicitement métapoétique, figure de l'inspiration onirique<sup>28</sup>.» À la lumière de la dernière phrase (ou vers) du poème, nous pouvons ainsi reconnaître une certaine parenté entre Artine et la poésie en ces mots : «Artine apportait aux esprits qu'elle visitait cette sécheresse monumentale» (p. 17); «Artine traverse sans difficulté le nom d'une ville» (p. 17); «L'état de léthargie qui précédait Artine» (p. 18); «Artine gardait en dépit des animaux et de cyclones une intarissable fraîcheur» (p. 18); «l'appareil de la beauté d'Artine» (p. 18); «Les apparitions d'Artine dépassaient le cadre de ces contrées de sommeil» (p. 18); «Le livre ouvert sur les genoux d'Artine» (p. 19). Artine est ainsi présentée comme l'intouchable, l'intarissable, l'éternelle. Et c'est avec force que les images nous la présentent, comme un déploiement métaphorique probant de la poésie. L'on retrouve par ailleurs en exergue au poème cette image qui laisse supposer la femme-poésie, la femme comme métaphore de la poésie : «*Au silence de celle qui laisse rêveur*» (MSM, p. 15).

Si le poète tue son modèle à la fin de ce poème, c'est qu'il tue la poésie même. La clausule représenterait la fin de tout poème où le poète «achève» sa propre création. Car le poème en soi n'est-il pas naissance et mort de la poésie dans un cycle sans fin?

Comme le soutient Paul Veyne, «[l]’œuvre à laquelle s’immole le créateur échappe aux cycles de l’existence; elle est une fin en soi, un achèvement absolu – dont la mort est la métaphore<sup>29</sup>». La naissance et la mort «métaphoriques» du poème échappant à la fatalité de l’existence, la «fin» symbolique du poème correspondrait à l’«absolu», à l’atteinte de cet absolu, qui constitue la quête même de la poésie en perpétuel recommencement. Et par extrapolation ce modèle que tue le poète ne peut-il pas se révéler le surréalisme même, dont le poète tente de se détacher? Éric Marty dira de ce poème qu’il est «une réflexion sur l’écriture du groupe [surréaliste]<sup>30</sup>», pour lequel la notion de «modèle» est autant ancrée dans la littérature que dans la peinture. Georges Mounin parlera de cette volonté de séparation d’avec ce «modèle» surréaliste en ces termes :

La fin d’*Artine* évoque, non par hasard, les conditions qui permettent « au drame (de la poésie) de se dérouler à ciel ouvert ». C’est parce que René Char a choisi le réel que – dernier mot du poème – « le poète a tué son modèle », c’est-à-dire a répudié tout ce par quoi le rêve et l’inconscient et l’irréel pouvaient devenir un monde qui prétendit se suffire et dispenser du vrai<sup>31</sup>.

Puis un peu plus loin, l’on trouve le poème en prose «Poème» (MSM, p. 23-24), du «sous-recueil» *L’Action de la justice est éteinte*, dont le titre est métapoétique en soi, par sa volonté de se présenter, de s’afficher comme poème. En l’espace de quatre paragraphes (strophes), le mot «poésie» n’apparaît qu’une seule fois, proposant une définition de la poésie. Dépeignant tout d’abord la rencontre de deux amants qui tentent de mettre à profit une rencontre amoureuse, la poésie s’y trouve inopinément mêlée, résultant positivement de cette rencontre :

Les amants virent s’ouvrir, au cours de cette phase nouvelle de leur existence, une ère de justice bouleversante. Ils flétrirent le crime passionnel, rendirent le

viol au hasard, multiplient l'attentat à la pudeur, sources authentiques de la poésie. L'ampleur démesurée de leurs mouvements, passage de l'espoir dans l'être indifférent au désespoir dans l'être aimé, exprima la fatalité acquise. Dans le domaine irréconciliable de la surréalité, l'homme privilégié ne pouvant être que la proie gracieuse de sa dévorante raison de vivre : l'amour.

Le fait d'associer la poésie au «crime passionnel» flétri, au «viol [rendu] au hasard», à «l'attentat à la pudeur» multiplié, peut paraître tout d'abord inusité. Mais n'y a-t-il pas là une sorte de transgression des normes tout à fait propre à la poésie, à ce que cherche la poésie – «sources authentiques de la poésie»? Au fait, cette «phase nouvelle de leur existence», cette «ère de justice bouleversante» que les amants voient s'ouvrir ne sont-elles pas celles de la poésie même, en transition vers une nouvelle lumière? La fin du poème pourrait évoquer le surréalisme dont on tente de se détacher : «Dans le domaine irréconciliable de la surréalité», domaine à transcender donc pour recueillir désormais la poésie. De manière plus générale, ce poème n'appelle-t-il pas la poésie à tendre vers son propre dépassement, par une «ampleur démesurée de [leurs] mouvements»?

Le prochain poème mêle à la fois la prose et le vers. Après sept strophes en prose, «Le Climat de chasse ou l'accomplissement de la poésie», du sous-recueil *L'Action de la justice est éteinte* (MSM, p. 28), se termine par trois vers. À part le titre qui nomme clairement la poésie, le poème même ne lui fait pas directement allusion. Comparant cependant un «climat de chasse» à «l'accomplissement de la poésie», le poème confère immédiatement à ses images une teneur métapoétique. En effet, la poésie n'est-elle pas décrite comme s'accomplissant dans ce tumulte que peut représenter une «chasse», où la poésie n'est vouée à sa propre rencontre que là où son équilibre est précaire et menace de s'effondrer? Et serait-ce la poésie qui, pourchassée

ou «chassée» dans le poème même, devient sa propre proie qui, du même coup, s'accomplit? L'on trouve ainsi, dans des images hétéroclites, la poésie naissant de l'extrême :

Mon pur sanglot suivi de son venin : le cerveau de mon amour courtié par les tessons de bouteille.

Ah! que dans la maison des éclipses, celle qui domine, en se retirant, fasse l'obscurité. On finira bien par retenir la direction prise par certains orages dans les rapides du crépuscule.

Dans l'amour, il y a encore l'immobilité, ce sexe géant.

Tard dans la nuit nous sommes allés cueillir les fruits indispensables à mes songes de mort : les figues violettes.

Les archaïques carcasses de chevaux en forme de baignoire passent et s'estompent. Seule la classe de l'engrais parle et rassure.

Quand je partirai longuement dans un monde sans aspect, tous les loisirs de la vapeur au chevet du grand oranger.

Dans mes étisies extrêmes, une jeune fille à taille d'amanite apparaît, égorge un coq, puis tombe dans un sommeil léthargique, tandis qu'à quelques mètres de son lit coulent tout un fleuve et ses périls. Ambassade déportée.

Défense de l'amour violence  
Asphyxie instant du diamant  
Paralysie douceur errante.

Ainsi, comme si la poésie ne s'obtenait qu'au bord de son péril, ce poème la décrit dans ce qu'elle est amour et mort, attente et espoir. Les images «[m]on pur sanglot suivi de son venin» et «le cerveau de mon amour courtié» pourraient évoquer l'émotion que suscite l'inspiration poétique créatrice. Cet «amour» que l'on «courtise» n'est-il pas la poésie que reconquiert chaque poème? Le «pur sanglot» n'est-il pas la fulgurance poétique que contient le poème, cependant éphémère, mais dont l'éclat se prolonge, car «suivi de son venin»? Puis, «celle qui domine en se retirant» illustre d'emblée la poésie qui, dès qu'elle se révèle, se «retire» pour laisser

déferler le sens, la lumière qui perdure après l'«éclair» que produit sa présence au poème. Par ailleurs, l'«[o]n finira bien par retenir la direction prise par certains orages», l'on finira bien par retenir, ne serait-ce qu'une parcelle de la poésie, dont «certains orages» s'imposent. «Dans l'amour, il y a encore l'immobilité», il y a encore la patience de l'attente, cet arrêt fatidique où l'on guette la présence de l'autre, en l'occurrence celle de la poésie. Les images «les fruits indispensables à mes songes de mort», «la classe de l'engrais parle et rassure», évoquent une réalité tangible («fruits», «engrais») où la poésie prend ancrage, où elle peut se réaliser, où elle «parle et rassure». Tout comme le «venin» du début du poème, les «songes de mort» reflètent la poésie qui émerge de sa propre fatalité. Ces «songes de mort» ne sont-ils pas les poèmes, où la poésie naît de l'extrême, toujours confrontée à sa propre mort? Puis l'imagination créatrice est évoquée comme une sorte d'absence à l'écriture, de ressourcement, dans les images «un monde sans aspect», «mes étisies extrêmes», et «sommeil léthargique», où ce pourrait être la poésie qui se retire, telle cette «jeune fille à taille d'amanite». Ce retrait s'avère pourtant fertile; alors «coulent tout un fleuve et ses périls», et jaillit la poésie. L'«[a]sphyxie» évoque la mort par étouffement, mais dont découle l'«instant du diamant» auquel l'on pourrait associer la poésie naissant de tout ce qui l'entrave, enfin recueillie dans sa pure présence.

Cette «jeune fille... qui tombe dans le sommeil léthargique», c'est la poésie des médiums, mais elle reste une «ambassade déportée», c'est «à quelques mètres de son lit que coule tout un fleuve et ses périls», fleuve qui est la vie et sa poésie<sup>32</sup>.

Le prochain métapoème en prose succède immédiatement à celui que nous venons de citer dans le recueil. «L'Instituteur révoqué» (MSM, p. 29), poème constitué d'une seule strophe, parle de poésie comme d'un monde où l'inaccessibilité reste à franchir,

et où le lecteur est invité à aller au-delà de ce qui se présente à première vue. Les «titres poétiques» prennent ainsi valeur de ce que la poésie recèle d'images et d'hermétisme, d'apparente clarté et d'obscurité :

Trois personnages d'une banalité éprouvée s'abordent à des titres poétiques divers (du feu, je vous prie, quelle heure avez-vous, à combien de lieues la prochaine ville?), dans un paysage indifférent et engagent une conversation dont les échos ne nous parviendront jamais. Devant vous, le champ de dix hectares dont je suis le laboureur, le sang secret et la pierre catastrophique. Je ne vous laisse rien à penser.

Dès qu'on lit les premières lignes de ce poème, l'on voit se dessiner deux mondes en parallèle; celui d'un prosaïsme particulier, puis celui, plutôt irréel, d'une obscurité qui nous surprend. Nous serions tentée d'y lire «Trois personnages d'une banalité éprouvée s'[adonnent] à des [jeux] poétiques divers». Mais l'on change déjà la linéarité syntaxique pour déranger le sens commun. Pourtant, ces «titres poétiques» que l'on décrit entre parenthèses relèvent du quotidien. Mais les «échos» de la «conversation» de ces «trois personnages d'une banalité éprouvée» – que l'on suppose être des poètes – «ne nous parviendront jamais», ne nous seront jamais accessibles – marque d'un hermétisme ne se laissant pas percer. Puis, «[d]evant [nous], le champ de dix hectares dont [il] est le laboureur», n'évoque-t-il pas cette terre-poésie, dont le poète détient un certain mystère, «sang secret» et «pierre catastrophique»? Le poète ainsi instrumentalisé par la poésie devient une sorte de médium, connaissant d'elle tous les avatars que font jaillir sa lumière et son ombre, sa vie («sang secret») et sa mort («pierre catastrophique»). Dans la dernière phrase du poème, le «je énonciateur», le poète, laisse le lecteur à sa propre imagination dans un «Je ne vous laisse rien à penser» qui provoque en réalité tout le contraire. Jouant sur

deux plans, deux réalités, l'endroit et l'envers d'un monde, ce poème donne toutes les munitions nécessaires à une réflexion sur la poésie. Ainsi est-ce par son aspect ludique que ce poème éveille à la métapoésie, porte en soi la métapoésie. Et l'«instituteur révoqué» n'est-il pas celui qui enseigne dans le poème duquel il se met à la porte? Ainsi destitué, il ne nous «laisse rien à penser», nous abandonnant pantois au poème, nous laissant toute la liberté d'interpréter, d'imaginer après son passage.

### . En vers

Quelques poèmes en vers accueillent également la métapoésie de Char dans *Le Marteau sans maître*. Le poème «Poètes», dans *L'Action de la justice est éteinte* (MSM, p. 26), parle de poésie de façon explicite, en décrivant précisément des poètes. En deux tercets dont les vers sont d'inégale longueur, toute la singularité – à la fois solitude et grandeur – d'être poète est définie :

La tristesse des illettrés dans les ténèbres des bouteilles  
L'inquiétude imperceptible des charrons  
Les pièces de monnaie dans la vase profonde

Dans les nacelles de l'enclume  
Vit le poète solitaire  
Grande brouette des marécages

Le poème se déroule en deux temps : l'un décrit l'envers de la poésie en quelque sorte, où l'illettrisme est symbole de noirceur, de «ténèbres»; l'autre décrit la poésie même, dans laquelle le poète «flotte», au-dessus de ce monde ténébreux. Dans la première strophe, l'«inquiétude imperceptible des charrons» et les «pièces de monnaie dans la vase profonde» évoquent une sorte d'impuissance liée à l'absence de

lumière, à l'absence de poésie. L'image «ténèbres des bouteilles» ne renvoie-t-elle pas, prise au premier degré, au sort des malheureux qui jettent leur dévolu dans l'alcool, écueil de la pauvreté? La «tristesse des illettrés» est perçue, mise en lumière par la poésie. Or, ce ne sont pas véritablement les illettrés qui se perçoivent comme étant «tristes», mais la poésie qui, par projection, confère aux illettrés sa propre tristesse.

L'image de la «vase profonde» se prolonge à la deuxième strophe avec «marécages». Mais la vase dans laquelle sont enlisés métaphoriquement de tristes êtres dans la première strophe sert d'assise au poète, qui s'élève «dans les nacelles de l'enclume», dans la «grande brouette des marécages». Comme si un monde s'inspirait inévitablement de l'autre, les «charrons» de la première strophe ne produisent-ils pas la «grande brouette» que l'on trouve au dernier vers? Même si «vit le poète solitaire», tout un monde d'existence et de vérité sert de soubassement à la poésie. Bien que seul, le poète s'inspire du monde sur lequel il s'appuie, comme l'envers de sa propre existence qui est en fait sa continuité, dans le reflet qu'il projette sur la poésie. L'envers et l'endroit d'un monde ne sont-ils pas liés par cette force qui les oppose?

Le péril majeur est trop visiblement de perdre la poésie en cours d'expression : aussi René Char insiste-t-il sur l'antériorité de l'inspiration, de la donnée poétique immédiate, extérieure à toute littérature. « La tristesse des illettrés dans les ténèbres des bouteilles – L'inquiétude imperceptible des charrons – Les pièces de monnaie dans la vase profonde », dit-il, *sont des poètes (m)*. Mais en même temps, il ne perd jamais de vue le caractère oublié toujours par les tenants du cœur à tout prix : la poésie n'est pas une propriété constante, une possibilité permanente. Croire qu'on est toujours inspiré aboutit à la littérature aussi bien que le culte étroit de l'expression. *La poésie est un gaz rare*<sup>33</sup>.

Puis «Les Observateurs et les rêveurs», des *Poèmes militants* (MSM, p, 37), parle d'un futur avènement de la poésie, moyennant certaines images draconiennes :

Avant de rejoindre les nomades  
 Les séducteurs allument les colonnes de pétrole  
 Pour dramatiser les récoltes

Demain commenceront les travaux poétiques  
 Précédés du cycle de la mort volontaire  
 Le règne de l'obscurité a coulé la raison le diamant dans la mine

Mères éprises des mécènes du dernier soupir  
 Mères excessives  
 Toujours à creuser le cœur massif  
 Sur vous passera indéfiniment le frisson de fougères  
     des cuisses embaumées  
 On vous gagnera  
 Vous vous coucherez

Seuls aux fenêtres des fleuves  
 Les grands visages éclairés  
 Rêvent qu'il n'y a rien de périssable  
 Dans leur paysage carnassier.

Dans des images annonçant un commencement par une fin («Demain commenceront les travaux poétiques / Précédés du cycle de la mort volontaire»), la poésie se manifeste dans une volonté de transgression de ses propres règles. Car déjà poésie, le poème annonce un renouvellement de celle-ci en elle-même. Se voulant une sortie d'une certaine noirceur que décrit l'image «Le règne de l'obscurité a coulé la raison le diamant dans la mine», le poème entend aller au-delà de la poésie même. Puis s'en prenant au symbole de la mère, image de l'immuabilité, l'on annonce un affront sans merci au «règne de l'obscurité» : «Mères [...] / Sur vous passera indéfiniment le frisson des fougères des cuisses embaumées / On vous gagnera / Vous vous coucherez».

Les première et dernière strophes se rejoignent dans une lumière qu'elles jettent autrement sur le monde. La première strophe prépare pour ainsi dire la poésie à un nouveau regard sur les choses : «Les séducteurs allument les colonnes de pétrole /

Pour dramatiser les récoltes». Ces récoltes ne sont-elles pas les poèmes, produits de la poésie sur lesquels un regard «dramatisé» viendra changer le cours des perceptions? À la dernière strophe, «Les grands visages éclairés / rêvent qu'il n'y a rien de périssable / Dans leur paysage carnassier», recueillant la quintessence de la poésie. Ces «grands visages éclairés» ne sont-ils pas les poètes qui «rêvent» à la poésie d'une certaine façon, en observant le monde? Ce rêve ne prendrait alors réalité que dans l'espace où le poème prend ancrage. Rêver que rien n'est périssable dans un «paysage carnassier» n'est-il pas imaginer l'absolu, à la rencontre d'une poésie absolue? Le poème en soi n'est-il pas ce recueil ultime de l'absolue poésie? Le titre du poème sépare les «observateurs» des «rêveurs». L'un et l'autre ne se trouvent-ils pas liés dans le poème où ceux-là même qui observent se prennent à produire du rêve de ce qu'ils voient?

Le dernier poème du *Marteau sans maître*, «Commune présence» (MSM, p. 80-81), constitue également le poème clausulaire du sous-recueil *Moulin premier*. Composé d'une quarantaine de vers que se partagent deux parties, dont la seconde est significative métapoétiquement, ce poème réfléchit sur l'écriture, sur la poésie, et sur le temps qui creuse la fragmentation. Bien que ne nommant pas directement la poésie, celui-ci nous mène, à travers ses images et des repères tangibles («tu es pressé d'écrire», «fragments décharnés»), vers une définition de la poésie.

## II

Tu es pressé d'écrire  
Comme si tu étais en retard sur la vie  
S'il en est ainsi fais cortège à tes sources  
Hâte-toi

Hâte-toi de transmettre  
 Ta part de merveilleux de rébellion de bienfaisance  
 Effectivement tu es en retard sur la vie  
 La vie inexprimable  
 La seule en fin de compte à laquelle tu acceptes de t'unir  
 Celle qui t'est refusée chaque jour par les êtres et par les choses  
 Dont tu obtiens péniblement de-ci de-là quelques fragments décharnés  
 Au bout de combats sans merci

(«Commune présence», p. 80-81)

Cette section du poème retrace une sorte de genèse de la poésie, où le poète (s'adressant à lui-même par le pronom «tu») se trouve confronté à sa propre motivation, son propre désir de la poésie que le geste d'écrire incarne : «Nous sommes comme appelés hors de nous-mêmes pour entendre, non la parole, mais ce qui est avant la parole, «la parole du plus haut silence»<sup>34</sup>.» Les images des premiers vers évoquent ce désir de poésie, tel un instant à saisir sans perdre de temps : «Tu es pressé d'écrire», «en retard sur la vie», «Hâte-toi de transmettre». Et c'est de cette impression de «retard sur la vie» que naît l'urgence d'écrire cette vie même, qui passe et foudroie momentanément, telle la poésie. Le rôle conféré au poète est crucial, étant la seule voie de la poésie pour révéler une réalité inaccessible autrement, la «vie inexprimable», cette «part de merveilleux de rébellion de bienfaisance». Et cette «vie» prend valeur métaphorique de la poésie en devenant «[l]a seule en fin de compte à laquelle tu acceptes de t'unir», la seule vie qu'il – le poète – accepte de vivre et d'admettre comme réelle; en étant également «[c]elle qui t'est refusée chaque jour par les êtres et par les choses», parce que ne s'accordant pas au quotidien de l'existence et qu'il faut maintenir au bout du désir, «[a]u bout de combats sans merci». Et ce n'est enfin qu'après de nombreuses luttes acharnées que l'on en recueille «péniblement de-ci de-là quelques fragments décharnés». Non seulement ces

vers justifient l'écriture aphoristique du recueil dont ils font partie, mais encore justifient-ils la poésie entière qui n'est au bout du compte qu'écriture du fragment : «La hâte à laquelle Char enjoint le jeune poète n'a rien d'une précipitation optimiste, elle est tout entière liée à la nature fragmentaire de l'écriture poétique<sup>35</sup>.» Le titre est révélateur de ce que la poésie – qui forme à vrai dire un tout – multiplie sa présence, sa «commune présence», dans ses nombreuses manifestations que sont les poèmes. Et si l'aphorisme, le fragment, projettent davantage cette impression de parcellisation de la poésie par leur brièveté, il n'en reste pas moins que la seule détentrice de ces bouts de réalité reste la poésie : «La poésie est fragment – fragment décharné – parce qu'au fond, le poète n'est que le porteur *éphémère* de ce qu'il saisit "de-ci de-là", de ce qu'il ne peut posséder *assidûment*<sup>36</sup>.»

Hors d'elle tout n'est qu'agonie soumise fin grossière  
 Si tu rencontres la mort durant ton labeur  
 Reçois-la comme la nuque en sueur trouve bon le mouchoir aride  
 En t'inclinant  
 Si tu veux rire  
 Offre ta soumission  
 Jamais tes armes  
 Tu as été créé pour des moments peu communs  
 Modifie-toi disparais sans regret  
 Au gré de la rigueur suave  
 Quartier suivant quartier la liquidation du monde se poursuit  
 Sans interruption  
 Sans égarement

Essaime la poussière  
 Nul ne décèlera votre union

(«Commune présence», p. 81)

Cette «commune présence» se révèle également celle du poète et de la poésie se rencontrant comme dans un pacte, un consentement commun au poème – instant privilégié –, que même le lecteur, hors de cette «union» première que constitue la

création du poème (bien que participant à sa recreation par le regard qu'il y pose), ne saurait «décélérer» : «Le lecteur ne peut sentir dans le poème de quelle passion celui-ci est né, quand même il en serait informé abstraitement; l'enfant de l'amour n'est pas l'amour<sup>37</sup>.» Naît donc de cette «présence» commune – désir du poète et avènement de la poésie – une parcelle précieuse de «vie» qui révèle davantage que l'existence ordinaire le peut : «Hors d'elle tout n'est qu'agonie soumise fin grossière». Elle est donc à accueillir à tout prix («Reçois-la [...] / En t'inclinant / [...] / Offre ta soumission / [...] / Modifie-toi disparais sans regret») par celui qui «a été créé pour des moments peu communs», poète ou poème. Et bien qu'elle ne s'offre que par parcelles, jamais entière, la poésie exprime une «fidélité» par sa constance au poème que réitère le poète «[s]ans interruption / [s]ans égarement».

Ce poème illustre l'acte créateur même, qui se présente comme une «union» du poète à la poésie dans ce lieu privilégié qu'est le poème, manifestation d'une présence commune, venant à la fois de la poésie seule – unifiée par tous les poèmes par lesquels elle se manifeste – et de la rencontre de deux consciences qui se cherchent.

### **. Aphorismes de *Moulin premier***

Hormis les poèmes liminaire et clausulaire de *Moulin premier*, qui se présentent formellement en vers, soixante-dix aphorismes numérotés en chiffres romains constituent le cœur de ce sous-recueil du *Marteau sans maître*. Plusieurs aphorismes illustrent clairement la poésie : «Ce recueil constitue la première suite de réflexions sur la poésie, qui seront désormais caractéristiques de l'œuvre de René Char<sup>38</sup>.» Bien

que la plupart de ces aphorismes la nomment, nous ne retenons que ceux qui révèlent plus précisément une réflexion sur la poésie, voire qui en proposent une définition.

Une œuvre appartient toujours à l'époque qui l'a vue naître, mais sa grandeur vient du fait qu'elle puisse traverser le temps tout en restant actuelle. L'œuvre de Char est de celles que nous pouvons considérer ainsi. Ce court recueil d'aphorismes est connu notamment pour ses images à la fois teintées et diluées de surréalisme.

Pourtant *Moulin premier*, écrit principalement en 1936, pendant la convalescence qui suit la grave septicémie qui immobilise le poète d'avril à juin, demeure encore à la fois très abstrait et très marqué par le surréalisme, même si cet ensemble aphoristique entend dénoncer l'orthodoxie du mouvement<sup>39</sup>.

L'auteure de cette citation, Christine Dupouy, parle bien d'un «ensemble aphoristique». Nous tenons à le préciser, car nous allons citer des aphorismes de quatre, cinq lignes, voire de huit lignes! Est-il toujours question d'aphorisme alors que sa principale caractéristique est (devrait être) la brièveté? Nous pourrions peut-être lever l'ambiguïté en utilisant l'expression «texte aphoristique» qui décrit assez bien, nous semble-t-il, ce type d'aphorisme.

Le premier aphorisme du recueil, numéroté «I» (MSM, p. 62), s'articule autour d'images qui ne ménagent ni l'ambition du poète ni celle du poème qui évoque la transgression de certaines convenances :

Vivant des globes. L'ambition enfantine du poète est de devenir un vivant de l'espace. À rebours de sa propre destination. Sa première opération poétique : subir son invasion, combiner ses émois, ses plaisirs amoureux en deçà des excréments dissimulés de leur objet, se soustraire aux amnisties de droit divin, se démanteler sans se détruire.

Ne serait-ce que pour sa description de «[l']ambition enfantine du poète», cet aphorisme exprime un désir composé à la fois de «hauteur», de transcendance

(«devenir un vivant de l'espace»), et de «profondeur», d'existence («en deçà des excréments dissimulés»). Deux extrêmes donc, qui se rencontrent à la limite de leurs possibilités, là où la poésie peut «se démanteler sans se détruire». La verticalité présente dans les images illustre le passage de la réalité à la poésie, dont le résultat serait cette même réalité poétisée. La «première opération poétique» du poète consiste à «vivre», en quelque sorte, une existence «terrestre», avant de devenir un «vivant de l'espace». Passage obligé, la vie «réelle» est l'inspiratrice du poète. Par sa description de l'«ambition», du désir du poète d'atteindre à la poésie par l'existence même («émois», «plaisirs amoureux»), cet aphorisme précise le rôle du poète et, par le fait même, décrit la création poétique. Si certaines images peuvent sembler détachées de tout contexte, la définition de la poésie y apparaît nettement.

L'aphorisme qui suit immédiatement le premier, numéroté «II» (MSM, p. 62), ne nomme pas la poésie, mais ne serait-ce que pour le mot «réflexion» qui y apparaît, il contient justement une certaine réflexion sur la poésie :

Terre, devenir de mon abîme, tu es ma baignoire à réflexion.

Comme dans l'aphorisme précédent où le poète aspirait à l'«espace» et évoquait le «vivant des globes», l'on s'adresse maintenant à la «terre» comme porteuse de la mort à venir, de la fin inévitable. Or cette terre peut s'avérer la métaphore de l'existence réelle, dans laquelle («baignoire») le poète se réfléchit, réfléchissant du même coup la poésie. Peut-elle incarner également la métaphore directe de la poésie – d'une terre-poésie – prenant corps dans le poème voué à une certaine mort symbolique, constituant en quelque sorte le lieu de la réflexion sur la poésie?

Puis dans une sorte de représentation de l'éclair poétique qu'incarnerait l'aphorisme en soi, l'aphorisme «IV» (MSM, p. 62) révèle une certaine poétique du fragment, justifiant dès lors sa propre existence :

Aptitude : porteur d'alluvions en flamme.  
Audace d'être un instant soi-même la forme accomplie du poème.  
Bien-être d'avoir entrevu scintiller la matière-émotion instantanément reine.

Prétendant «audacieusement» à la «forme accomplie du poème», cet aphorisme dit contenir en soi le poème au-delà de tout poème, voire de la poésie. N'est-ce pas là la prétention de tout poème, ce à quoi chaque poème aspire? La poésie qui prend ainsi corps «un instant» dans le poème révèle dès lors la «matière-émotion instantanément reine», l'éclat de l'éclair qu'elle produit telle la révélation ultime de son essence. La présence du poème repose sur la seconde phrase, où l'«[a]udace d'être un instant soi-même la forme accomplie du poème» est la réflexion du poème même apparaissant sous nos yeux, accueillant la poésie. Se déroulant en trois phases – l'avant-poème («Aptitude»), l'instant poétique («Audace d'être un instant soi-même») et l'après-poème («Bien-être d'avoir entrevu») –, ce triptyque aphoristique révèle à la fois sa genèse et sa propre mort, et reflète la nature même de la poésie, voire du poète : *«Le poème doit d'abord avoir été le poète lui-même : "Audace d'être un instant soi-même la forme accomplie du poème", dit encore René Char. Maître mot<sup>40</sup>.»*

Le «texte aphoristique» «V» (MSM, p. 63) porte un regard critique sur le surréalisme même :

Pour mieux s'imposer, la logique prend quelquefois les traits de l'absurde.  
C'est plus une greffe qu'un collage.

(Qui, des nôtres, à se dissimuler, ne se jugerait en sûreté à l'intérieur du sac historique sur le cuir duquel nos bienfaiteurs ont écrit : « Laissez passer la justice du poète », dans l'espoir d'être tenus pour quittes?

Nous respectons les incapables qui ont réclamé sans y mettre malice une génération d'hommes sans bras ni tête. Eux tramèrent dans le vrai, chers rejetons de la mouche et de l'araignée!)

Dès la première phrase, on évoque le fonctionnement même du surréalisme par cette «logique [prenant] quelquefois les traits de l'absurde». Ensuite, l'on associe les images absurdes à une «greffe» plutôt qu'à un «collage» (ce qui évoque une certaine technique d'écriture surréaliste). Puis, les parenthèses contiennent une sorte de révélation, où le poète, parlant au nom d'un «nous», se dissocie d'avec ceux qui ont revendiqué «la justice du poète» en léguant à l'avenir l'héritage qui s'en suivait («Qui, des nôtres, à se dissimuler, ne se jugerait en sûreté à l'intérieur du sac historique»). L'avant-dernière phrase lance une critique plutôt sévère à l'endroit des adeptes du surréalisme : «Nous respectons les incapables qui ont réclamé sans y mettre malice une génération d'hommes sans bras ni tête.» Critiquant tout un mouvement, cet aphorisme définit la poésie, sa poésie en rapport avec celle dont il semble prendre congé.

Sachant que Char s'éloignait déjà, à cette époque, du groupe surréaliste, l'aphorisme suivant, numéroté «VI» (MSM, p. 63), est toutefois représentatif des extrêmes qu'explore l'image surréaliste :

La poésie dévoyée, le poète démonétisé, la société compensée... Halte!  
L'objectif est identifié, le souffleur capturé, le désespoir radieux.

Et dans les vomissements et les rires, l'algèbre du placenta résolue par le *rossignol* du baptême! Non! Non! Mortellement oui! Sans vous défigurer, nous saurons vous charger d'explosif, épais guano des migrations romantiques.

Cet aphorisme était-il le relent de quelque violence typique de la métaphore surréaliste? Chose certaine, il possède le ton particulier au manifeste. Et la ferveur propre au manifeste est de bon aloi chez les surréalistes. Cet aphorisme se lit en deux temps : d'une part, la poésie nommée, cependant détournée d'elle-même dans sa définition («poésie dévoyée»), déviant de sa trajectoire et de sa beauté propre, pour le bonheur d'une société à laquelle elle est apparemment en bute («société compensée...»); d'autre part, sans nommer la poésie cette fois, on la défend pour sa survivance afin de l'affirmer plus fort dans sa fragilité et son instabilité. La métapoésie montre une sorte de «résistance», revendiquant davantage la forme et l'existence même de la poésie que sa définition propre – ce qui est très différent d'une métapoésie plus mûre que l'on retrouvera ailleurs chez Char où le poème exploite la définition pure de la poésie. Bien que la poésie ait toujours été et soit toujours à la recherche constante d'elle-même, ce que nous venons de lire est cependant très typique du surréalisme par la manière «belliqueuse» d'aborder les choses. Le rythme y est également beaucoup plus saccadé; les images sont plus fortes, plus percutantes; des mots hétéroclites – l'oxymore est en avant-plan –, la contradiction, font désormais partie des images essentielles à une poésie qui veut se dépasser. «Et dans les vomissements et les rires» en est un exemple. La concision, en fait, nécessite quelques mots-chocs pour produire du sens. Comme le «désespoir radieux» de l'aphorisme que nous venons de lire, dont le sens exploite l'image et vice versa, la poésie, en l'occurrence celle de Char, déjoue les normes du «dire», va à son encontre même pour qu'en rejaillisse l'indicible, et que celui-ci explose de sens. L'image chez

Char sera productive de réalités, prolongeant les possibilités du regard posé sur le monde. Cependant :

Char ne connaît pas cette pratique du trait d'union résolvant une contradiction, mais maintient tendus les deux termes, dans un paradoxe qui affirme et nie le même énoncé simultanément.[...] Char reprend ce schème du paradoxe, conservant, sans dépassement les termes contraires : «Habite et n'habite pas ta maison»; ou paradoxalement une réalisation qui perpétue une non-réalisation : «Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir»<sup>41</sup>.

Ces propos font inévitablement allusion au surréalisme de Breton qui «entretient, dans un cycle de conférences ses auditeurs des images "convulsives-fulgurantes" et fait monter au zénith de l'amour fou une beauté qui sera "érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle"»<sup>42</sup>.» Pourtant, Char fait survivre le sens au-delà de l'image, si contradictoire soit-elle, et la perpétue, exploitant le paradoxe. En cela, l'image des contraires mis en commun, l'image visant à produire un effet de discordance, «l'image pour l'image», est tout à fait tributaire du surréalisme – ce que Char dépasse haut la main. Avec Char, l'image ne meurt pas dans le poème, mais prend naissance au contraire en lui pour survivre à la matérialité des mots. Et s'il conserve par extraordinaire les termes contraires, ce serait justement pour y voir un dépassement, pour en faire ressortir une harmonie.

Enfin, René Char réussit à donner du sens à ce qui n'en avait pas, à faire ressurgir la face obscure d'une autre dimension, à créer des images disparates explosant de sens. Même surréaliste, il l'a été différemment :

Alors que le danger des formules surréalistes était d'endormir la vigilance poétique de leurs esclaves, de les faire sombrer dans la sécurité d'une technique, René Char se distingue par son extrême attention à la poésie elle-même, qu'aucune question secondaire de métier ne lui fait jamais perdre de vue. Sa méditation reste essentiellement une méditation sur la présence de la poésie; et non sur les moyens de la poésie<sup>43</sup>.

Or, proclamant sa propre liberté,

Devant les responsabilités du poème, sans hilarité, j'aime à croire le poète capable de proclamer la loi martiale pour alimenter son inspiration. L'étincelle dépose.

(«VII», MSM, p. 63)

Cet aphorisme atteste un désir d'absolu prenant corps dans le poème – celui-là même qui doit contenir l'absolu. Le poète s'y représente comme détenant, par la force, l'inspiration en vue de l'étincelle donnant naissance au poème : «j'aime à croire le poète capable de proclamer la loi martiale pour alimenter son inspiration». Le verbe «croire» porte dès lors tout le poids de la venue de cette inspiration. Car de cette croyance profonde en un certain «pouvoir» créateur renaît la poésie par le poème dans lequel «[l]'étincelle dépose» une âme, un souffle de vie, un bout d'existence.

L'aphorisme «X» (MSM, p. 64) parle également de la valeur cruciale de l'inspiration en poésie, mais à la seule condition qu'il y ait un écho qui la reçoive, qui l'entende et la traduise. Le poème naît alors de cette relation, de cet échange commun de voix :

J'admets que l'intuition raisonne et dicte des ordres dès l'instant que, porteuse de clefs, elle n'oublie pas de faire vibrer le trousseau des formes embryonnaires de la poésie en traversant les hautes cages où dorment les échos, les avant-prodiges élus qui, au passage, les trempent et les fécondent.

D'un côté donc «l'intuition raisonne», alors que de l'autre «dorment les échos, les avant-prodiges élus». Tout le poids de cet aphorisme repose sur «dès l'instant que», qui marque le lien entre les deux mondes «dormants» s'ils ne se rencontrent pas. Mais c'est cette «intuition», inspiration poétique, qui, «porteuse de clefs», fait «vibrer le

trousseau des formes embryonnaires de la poésie». Les «avant-prodiges élus» évoquent d'emblée les poètes qui, avant tout poème, attendent cette manifestation momentanée de la poésie. Ce sont dès lors les poètes «élus» qui «tremperont» et «féconderont» les «formes embryonnaires de la poésie» que constituent les poèmes. Cette relation métaphoriquement érotique entre le poète et l'inspiration poétique donne naissance au poème.

L'aphorisme «XI» (MSM, p. 64) évoque, dans la même visée que le précédent, la relation étroite du poète à la poésie. Décrite comme une quête, cette relation est constituée principalement de ce désir dont nombre des poèmes de Char sont empreints :

« Le merveilleux aime à s'enfermer. De toute évidence pour que le poète écoute aux portes. » Cette béquille de contamination est vaine, suffisante et à tout écrire irritante, parce que de pauvre gymnastique. Tribus sont aujourd'hui les laboureurs de sable.

Les deux premières phrases parlent essentiellement de ce désir. D'une part le «merveilleux» qui ne se laisse pas percer; d'autre part le poète qui, en quête de ce merveilleux, «écoute aux portes». L'objet du désir du poète prend une valeur immédiate du fait de son inaccessibilité. Mais cet objet même n'est pas totalement «enfermé», car le poète peut en percevoir un certain son à travers les portes. La suite évoque une sorte de fatigue, voire de saturation de ce rapport poète-poésie par les termes «vaine», «suffisante», «irritante» et «pauvre gymnastique», où la poésie n'y trouverait pas son compte. Cela expliquerait, par extrapolation, la fugacité du poème où la poésie se révèle intensément mais succinctement – sorte de poétique métaphorique du fragment. L'on pourrait y percevoir une sorte de définition ou de critique de «l'hermétisme pour l'hermétisme» : «Ce parti pris du mystère à tout prix,

qui veut qu'un mur ne soit pas un mur, mais la matérialisation d'une tendance au verticalisme ou d'un fétichisme de l'érectilité par exemple, est étranger à René Char<sup>44</sup>.»

L'aphorisme suivant, numéroté «XII» (MSM, p. 65), est tout à fait en équilibre entre l'image surréaliste et la réflexion :

[...] – Dans le poète doivent, sans gratification, se mesurer l'énergumène et le physicien. Les multiples propriétés occultes dérivées du phosphore poétique autonome meurtrier l'exigent. Lors même que le poème serait de l'indigente chronique dialoguée.

C'est justement cet équilibre entre l'«énergumène» (que l'on pourrait associer au surréalisme) et le «physicien» (qui explore la profondeur sémantique) que René Char maintient avec justesse tout au long de son œuvre. Comme si la seule façon de créer un être complet était un parfait équilibre du corps et de l'esprit, deux entités contraires, mais pourtant indissociables. Si l'un vient à manquer à l'autre, toute l'harmonie sera rompue. Poésie à la fois spirituelle et sensorielle, celle de René Char dicte par sa manière même ce que toute poésie devrait savoir pour être le prolongement d'elle-même. La seule façon de goûter à la vie comme à une vérité, de goûter à la poésie comme à une présence est de ne pas en ignorer les côtés obscurs, les «multiples propriétés occultes dérivées du phosphore poétique autonome meurtrier». Car de l'ombre jaillit la lumière, de l'ignorance émerge le savoir, de l'absurde naît la compréhension.

Puis l'aphorisme «XIX» (MSM, p. 66) évoque le désir toujours présent d'un poète et de sa poésie :

Prendre ombrage. Infatigable poète! Comme si la nuit de rosée surprenait debout ta forge en couple exprimée...

La première phrase invite au silence, au repos dans l'«ombre» que procurerait une absence à la poésie. L'apostrophe que l'on adresse au poète vient alors renforcer cette insatiabilité du poète envers la poésie dont il ne prendrait pas congé. Le poète s'adresse dès lors à lui-même, ou à la poésie peut-être, ne lui laissant aucun répit, précipitant les poèmes qu'elle lui dicte par l'inspiration. La dernière phrase évoque encore une fois la métaphore érotique de la relation du poète et de sa poésie : «debout ta forge en couple exprimée...». Le poème apparaît alors comme le résultat de cette rencontre nuptiale du poète et de la poésie.

Bien que le mot «poète» apparaisse souvent dans les aphorismes métapoétiques de Char, il ne faut pas, nous semble-t-il, le confondre avec l'homme et son action, mais plutôt avec l'action tout simplement. Voici de quelle façon en témoigne l'aphorisme «XXII» (MSM, p. 67) :

Le poète devance l'homme d'action, puis le rencontrant, lui déclare la guerre.  
Le parvenu s'était au moins promis, lui, de s'assister dans ses combats périlleux!

Cette «guerre» dont fait état cet aphorisme n'est-elle pas celle qui s'installe dans le poème même, revendiquant la véritable place du poète à l'intérieur même de sa poésie qui le nomme? «La poésie doit aussi être action, et si le poète est quelquefois contre l'homme d'action c'est parce que celui-ci n'a pas le courage d'aller assez loin, aussi loin dans l'action que le poète<sup>45</sup>.» Le poète ainsi représenté devient alors le «poète» de façon générale vis-à-vis de la poésie. Le mot «poète» prend dès lors le sens de «métapoète», venant expliquer la poésie par la figure du poète même. Celui-ci

vient renforcer symboliquement l'«enseignement» qu'il assure par sa présence au poème.

Comme dans presque toute l'œuvre, ce n'est pas en tant qu'individu que Char parle mais au nom d'un « nous » collectif et équivoque, « nous » inclusif de toute l'humanité d'abord « la trace et la preuve, nous sont essentielles », « nos ancêtres ont dû regarder les orages » (Char), repris par France Huser « nous répétait-on, enfants », puis « nous » exclusif des poètes, ceux-là seuls qui, comme le rappelle France Huser en citant *La parole en archipel*, « parlons pour vivre, qui dormons, sans nous engourdir, sur le côté »<sup>46</sup>.

D'autres aphorismes définissent le rôle du poète, où le mot «poète» étant tout à la fois un et tous, fait partie du «décor» poétique que décrit et définit la métapoésie.

C'est le cas notamment de l'aphorisme «XXXII» (MSM, p. 70) :

Le poète a plus besoin d'être «échauffé» que d'être instruit.

Classe sous le préau méningité de l'école. Initiation au seuil des niches.

Cet «échauffement» serait l'inspiration qui pousse le poète à la création. Il en a plus besoin que «d'être instruit», car cette inspiration passe par lui sans qu'il n'ait vraiment à la chercher. C'est ce que la poétique de Char prône, au détriment des fabricants d'images : «Il n'y a jamais de poète sans cette étincelle initiale que finissent par oublier de ressentir ceux que dévorent les problèmes de la poétique et de l'expression<sup>47</sup>.» Le poète accueille la poésie; il ne la «fabrique» pas.

Puis cet autre aphorisme, numéroté «XXXV» (MSM, p. 71), met de nouveau le poète en scène :

Au désespoir de la raison le poète ne sait jamais «rentrer»; quand par inadvertance il le fait, il réintègre son inspiration, sa division. Oppresseur partout ailleurs est chez lui opprimé. Bascule à tempérament? Plus vraisemblablement jaillissement des conventions primitives en terre momentanée de justice.

Un poète et une poésie sont liés par une expérience commune. Et ce qui rend celle-ci féconde n'est pas le résultat, son achèvement ou sa finitude, mais bien le processus par lequel l'inexprimable, l'intraduisible devient exprimable et traduisible dans le poème, cette «terre momentanée de justice». Et c'est de ce côté finalement que le poète se tient, réintégrant «son inspiration, sa division», «[p]art, maintenant trop oubliée, de la réflexion dans la naissance du poème<sup>48</sup>», comme le metteur en scène que l'on ne voit jamais apparaître sur les planches, mais dont la présence se manifeste à travers l'acteur qu'il dirige, tel un prolongement de l'existence – productrice de poésie –, d'une certaine «souffrance» poétique («Oppresseur partout ailleurs est chez lui opprimé»). Et par extrapolation, telle la poésie qui, retirée dans le silence, manifeste sa présence par les poèmes qu'elle habite. Ne sachant cependant pas «rentrer», le poète ne quitte jamais des yeux la poésie; s'il le fait, c'est pour se préparer à un nouvel élan créateur. La figure du poète est omniprésente dans chaque poème qui incarne un regard renouvelé de la poésie.

Dans un même élan d'adulation de la figure du poète, l'aphorisme «XXXVI» (MSM, p. 71) le place en son centre comme pour mieux orienter les projecteurs sur lui :

À l'embouchure d'un fleuve où nul ne se jette plus parce qu'il fait du soleil d'excréments sous les eaux panachées, le poète seul illumine : assainissement des antagonismes, édification des prodiges, déclin collectif.

L'image que propose le début de la phrase évoque une noirceur liée à la poésie, où l'unique à se risquer est le «poète seul». Cette représentation du poète solitaire revient à plusieurs reprises, venant marquer une séparation d'avec une collectivité, pouvant évoquer la coupure d'avec le groupe surréaliste, d'où le «déclin collectif».

«[L]e poète seul illumine» dès lors une poésie qui ne trouvera sa voie que par le regard du poète.

Puis le «XXXVII»<sup>e</sup> aphorisme de ce recueil (MSM, p. 71) évoque d'une certaine façon l'avant-garde d'une poésie qui se distingue de son «entourage», de la société, de la norme (que l'on pourrait de nouveau associer au surréalisme) :

Il advient au poète d'échouer au cours de ses recherches sur un rivage où il n'était attendu que beaucoup plus tard, après son anéantissement. Insensible à l'hostilité de son entourage arriéré le poète s'organise, abat sa vigueur, morcelle le terme, agrafe les sommets des ailes.

Ce «rivage où il n'était attendu que beaucoup plus tard» représenterait dès lors une poésie qui s'accomplit dans un dépassement de ses possibilités, devançant la poésie ambiante. L'image du poète qui «morcelle le terme» évoque le travail langagier qui s'opère en poésie. Puis, dans une critique encore sévère à l'endroit de ses contemporains, le poète reste «insensible à l'hostilité de son entourage arriéré» pour atteindre la liberté totale en poésie, les «sommets des ailes».

L'aphorisme «XXXVIII» (MSM, p. 72) rappelle encore une fois la valeur de la figure du poète en poésie par rapport au poète même, au «créateur» :

Ici l'image mâle poursuit sans se lasser l'image femelle, ou inversement. Quand elles réussissent à s'atteindre, c'est là-bas la mort du créateur et la naissance du poète.

La première phrase évoque le désir, prélude à la poésie, par les images «mâle» et «femelle» se poursuivant. La poésie survient alors «[q]uand elles réussissent à s'atteindre» dans le poème, quand il y a fécondation de ces images. L'opposition entre «ici» et «là-bas» marque la très nette distinction du poème en tant que réalité unique

dans laquelle l'accomplissement de la poésie survient tel un privilège. Tout ce qui existe avant et après ne participe pas de la même réalité, de la même existence. La révélation de la poésie dans le poème provoque la «mort du créateur» et la «naissance du poète», ceux-ci s'avérant deux entités séparées par le passage initiatique qui se déroule de l'avant-monde poétique vers la poésie. Laissant derrière lui sa peau de créateur, le poète apparaît ainsi tel un personnage-symbole, révélateur de poésie même.

Étant celui par lequel passe la poésie, le poète se laisse mener par elle; preuve du second plan qu'il occupe pour mieux insuffler aux mots tout leur sens. Créateur de son théâtre, il en devient l'acteur même, revêtant ainsi un rôle. C'est ce qui lui donne la distance nécessaire à la réflexion, et l'expérience nécessaire à la profondeur. Voici ce que nous révèle l'aphorisme «XXXIX» (MSM, p. 72) :

Le poète, en sus de l'idée de mort, détient en lui tout le poids de cette mort. S'il ne l'*accuse* pas, c'est que c'est *un autre* qui le lui porte. Le poète a ses têtes.

Le poète comme «figure» est très présent par le rôle qui lui est conféré. Car, non seulement est-il porteur de l'idée de poésie, de «l'idée de mort», il est également l'instrument à travers lequel elle passe, détenant «tout le poids de cette mort», pour assurer son sens et sa profondeur. Or, le poète détient la clé du domaine poétique dans lequel il entre. N'a-t-il pas d'ailleurs le don d'ubiquité en étant à la fois distant et rapproché de son œuvre? Les deuxième et troisième phrases évoquent de nouveau l'inspiration poétique qu'il reçoit tel un don, par «*un autre*». Et la métapoésie le consacre d'autant plus qu'il en est le créateur, sans jamais quitter des yeux sa position

de poète. Car définissant la poésie, il n'a d'autre avenue que de se définir comme poète, comme «acteur» occupant un rôle primordial en poésie.

Évoquant une dissidence d'avec un groupe que l'on suppose à nouveau être le surréalisme, l'aphorisme «XLVII» (MSM, p. 74) présente des images dont la charge critique redéfinit en quelque sorte la poésie qui l'accueille :

La poésie est pourrie d'épileurs de chenilles, de rétameurs d'échos, de laitiers caressants, de minaudiers fourbus, de visages qui trafiquent du sacré, d'acteurs de fétides métaphores, etc.

Il serait sain d'incinérer sans retard ces artistes.

Dans des images peu élogieuses des autres poètes, des autres «artistes», l'on déplore une poésie «pourrie» par de «fétides métaphores», qui réclame un renouvellement : «René Char n'a donc jamais accepté totalement la rupture que le surréalisme menait à pratiquer entre la poésie d'une part, la réalité et sa raison d'autre part<sup>49</sup>.» C'est donc avec force, voire avec violence, que la dernière phrase propose ce renouveau en poésie.

Puis, dans ce même élan critique, l'aphorisme «L» (MSM, p. 75) parle de lui-même :

La calomnie des goujats et l'obstruction des ignorants sont les assaillants familiers du poète. La poésie assidûment discréditée se trouve de ce fait systématiquement consolidée. Que le poète s'écarte, allègre, au large. La mine qu'il a posée ne quitte pas les abords du môle. Absent, elle chante et accoste pour lui.

Le poète y est décrit comme celui qui donne un souffle à la poésie par cette «mine» qu'il y pose, puis s'en «écarte». Or, bien que celui-ci fasse l'objet d'attaques fréquentes, par la «calomnie des goujats» et «l'obstruction des ignorants» (fait-il toujours allusion au surréalisme?), la poésie n'y trouve que son salut. Étant hors

d'atteinte, le créateur peut se détacher de sa création; celle-ci veillera à garder l'héritage qu'il lui lègue par le poème : «Absent, elle chante et accoste pour lui.»

L'aphorisme numéroté «LVII» (MSM, p. 76) poursuit en quelque sorte cette dissension d'avec une certaine vision de la poésie, dont certains poètes sont les cibles, représentant ce par rapport à quoi la poésie se redéfinit, en opposition à une «autre» poésie, devenue d'une certaine façon insupportable :

Les boueurs de poésie sont en général privés du sentiment de la poésie;  
inaptes à percevoir les voies de son action.  
Il faut être l'homme de la pluie et l'enfant du beau temps.

Dans une nouvelle critique portée à l'endroit de certains «indésirables» en poésie, que l'on décrit comme les «boueurs de la poésie», la poésie est définie comme accessible à certaines conditions. Si certains se trouvent «privés du sentiment de la poésie» et incapables d'en percevoir l'«action», les mystères, la dernière phrase s'oppose à la première en dictant la perception que l'on doit en avoir. Ainsi faut-il être «l'homme de la pluie», comme celui qui porte toute sa raison dans l'obscurité, l'absence de poésie; dès lors qu'il faut être «l'enfant du beau temps», celui qui, en toute innocence, accueille la venue de la poésie.

Le prochain aphorisme retenant notre attention porte le numéro «LXIII» (MSM, p. 78). Ainsi que ceux qui le précèdent, il propose une vision de la poésie, en l'occurrence par la définition qu'il donne du poème même :

On est assuré qu'un poème *fonctionne* dès lors que son composé se vérifie juste à l'application, et ce, malgré l'inconnu de ses atténuances.

Le «fonctionnement» que l'on évoque n'est-il pas l'accomplissement de la poésie auquel tend tout poème? L'on porte l'attention sur le résultat («l'application») et non sur l'action de ce résultat («ses atténuances»).

Pour faire suite à cela, et pour clore notre analyse du recueil *Moulin premier*, les très semblables aphorismes «LXV» et «LXVI» (MSM, p. 78) parlent de la validité d'un poème par sa simple existence :

Qu'à toute réquisition un poème puisse efficacement en tout comme en fragments, parcours entiers, *se confirmer*, c'est-à-dire *assortir ses errements*, m'apporte la preuve de son indicible réalité. Décampe, interdit de ses fondations... Aime, riveraine.

\*\*\*

Qu'à toute réquisition un poème doive nécessairement se *démontrer* me pose le quantième épisodique de sa réalité.

Dans un cas comme dans l'autre, il s'agirait de l'incontestable réalité de tout poème, dès l'instant de son apparition, dès l'instant qu'on pose un questionnement sur sa propre valeur. Dans ces deux aphorismes, les termes «qu'à toute réquisition» évoquent une certaine résistance d'un monde extérieur au poème, voire à la poésie, qui, par le fait même, prouve justement son existence. Mais la poésie se place au-dessus de ces querelles anodines auxquelles le premier aphorisme adresse un «[d]écampe, interdit de ses fondations...», alors qu'il dicte à la poésie même «[a]ime, riveraine», telle une liberté à prendre.

La plupart des aphorismes de *Moulin premier* se portent à la défense d'une poésie que l'on veut affranchir de certaines contraintes. Plusieurs aphorismes contiennent un ton revendicateur et réprobateur vis-à-vis d'une poésie surréaliste que l'on considère

comme contraignante et dépassée, tandis que certains aphorismes aspirent déjà à une définition plus affirmée, plus distincte de la poésie. Et comme tendent à le montrer les autres recueils d'aphorismes de Char, le sujet même de la poésie se trouve abordé tantôt du point de vue du poète, tantôt du point de vue de la poésie, redéfinissant le poème au moment où celui-ci propose une poétique de sa forme même, voire du fragment.

D'une certaine manière, depuis *Moulin premier*, Char a toujours proposé le commentaire de la poésie comme poème lui-même, mais précisément ici c'est une réflexion objectivement indépendante du poème qui est ramenée à l'œuvre de création, sacralisant ainsi toute parole issue du poète comme poésie; ce n'est pas au contenu que nous sommes renvoyés mais à la source même de la parole, c'est-à-dire au poète<sup>50</sup>.

### **C. *Fureur et mystère* – la poésie des pôles**

C'est que la poésie l'emporte sur tout, seule demeure, cela qui reste quand tout est perdu<sup>51</sup>.

Comme le laisse entendre son titre, ce recueil rétrospectif de Char, publié en 1948, témoigne d'une époque dans laquelle un poète ne pouvait que produire les extrêmes d'une poésie, elle-même tiraillée à tout moment entre son apparition et sa disparition. Ayant participé à la Seconde Guerre mondiale, un poète ne peut que tenter de sauver l'essentiel de la poésie. Si les poèmes regroupés dans ce recueil sont à la fois «fureur» et «mystère», c'est qu'ils laissent apparaître au bord du précipice une fureur de vivre qui trouve par le fait même sa profondeur, son essence, dans tout ce qu'elle recèle de mystère. Comme on le constate notamment à la lecture des aphorismes, quelques mots suffisent parfois à faire battre le cœur de la poésie. La

réunion des extrêmes semble très présente dans ce recueil : Char tente d'y concilier l'irréconciliable, faisant jaillir une nouvelle lumière du gouffre où le monde est plongé :

Entre les recueils publiés avant la guerre, *Le Marteau sans maître* ou *Dehors la nuit*, et celui qui fonda d'un coup, au lendemain de la Libération, la renommée de Char, il y a un abîme. Non que les idées et la personnalité de l'homme aient beaucoup changé; mais l'écriture est métamorphosée : à une rhétorique noire, tantôt pressante, tantôt saccadée et codée jusqu'au saugrenu, succèdent dans *Seuls demeurent* un art équilibré et une voix suave<sup>52</sup>.

Ainsi, à la «rhétorique noire» en temps de paix, si nous pouvons dire, aurait succédé «un art équilibré et une voix suave» en temps de guerre. Cette «métamorphose» n'étonne pas. Contrairement à d'autres poètes qui ont surenchéri poétiquement à la surenchère guerrière, Char répond à l'horreur par une poésie qui en prend la terrible mesure de manière mesurée.

Composé de cinq «sous-recueils» : *Seuls demeurent*, *Feuillets d'Hypnos*, *Les Loyaux adversaires*, *Le Poème pulvérisé* et *La Fontaine narrative*, *Fureur et mystère* compte environ 80 poèmes (en plus d'à peu près 330 aphorismes). La métapoésie de ce recueil pivot repose sur le verset, la prose et l'aphorisme.

### **. Entre le vers et la prose, le verset**

Certains métapoèmes de *Fureur et mystère* reposent sur une structure formelle que nous associons au verset. Dans un «appel de propositions» pour la constitution d'un dossier sur «le verset moderne» pour la revue *Études littéraires*, Nelson Charest distinguait «trois marques permett[ant] de le reconnaître [...] : le verset est distinct du vers, il est long, il est irrégulier». D'une part, «depuis la “crise de vers” en 1896 [sic],

le vers français a cherché à renouveler ses formes [...]. Outre la prose [...], seul le verset participe pleinement de la poésie sans pour autant s'énoncer comme un vers». D'autre part, le «verset doit être long, mais peut aussi être court, sinon très court». Enfin, «non compté, non rimé, le verset pouss[e] le souffle jusqu'à sa limite<sup>53</sup>». Ces trois marques circonscrivent bien certains poèmes de Char, notamment «Argument<sup>54</sup>», premier poème de *Seuls demeurent* :

*L'homme fuit l'asphyxie.  
L'homme dont l'appétit hors de l'imagination se calfeutre sans finir de  
s'approvisionner, se délivrera par les mains, rivières soudainement grossies.  
L'homme qui s'épointe dans la prémonition, qui déboise son silence  
intérieur et le répartit en théâtres, ce second c'est le faiseur de pain.  
Aux uns la prison et la mort. Aux autres la transhumance du Verbe.  
Déborder l'économie de la création, agrandir le sang des gestes, devoir  
de toute lumière.  
Nous tenons l'anneau où sont enchaînés côte à côte, d'une part le  
rossignol diabolique, d'autre part la clé angélique.  
Sur les arêtes de notre amertume, l'aurore de la conscience s'avance et  
dépose son limon.  
Aoûtement. Une dimension franchit le fruit de l'autre. Dimensions  
adversaires. Déporté de l'attelage et des noces, je bats le fer des fermoirs  
invisibles.*

(«Argument», p. 129)

Évoquant en quelque sorte «l'avant-monde», la genèse de la création poétique, l'on met en avant-plan l'«homme» confronté à un choix, lui conférant ainsi une dimension partagée. L'«homme» que l'on définit tout d'abord dans ce poème fait place au poète et à la poésie : «Aux uns la prison et la mort. Aux autres la transhumance du Verbe.» Ces deux visages que revêt l'homme sont cependant liés; l'un est l'envers de l'autre et les deux se tiennent comme en un échange de voix prolifique, où «[u]ne dimension franchit le fruit de l'autre». Cependant, ce franchissement amène des «[d]imensions adversaires» décrites plus tôt comme étant

«d’une part le rossignol diabolique, d’autre part la clé angélique», dont les images nous réfèrent d’ailleurs à une genèse «biblique» où le bien et le mal s’opposent, résultant d’un «fruit». L’on associerait la «clé angélique» à la poésie, alors que sa contrepartie «rossignol diabolique» serait l’absence de poésie – un silence cependant fécond. La poésie s’offre telle une libération à celui qui sait la faire jaillir de ses «mains, rivières soudainement grossies», soudainement prolifiques. En associant métaphoriquement l’homme au poète, l’on peut certes percevoir la création poétique en «[l]’homme qui s’épointe dans la prémonition, qui déboise son silence intérieur et le répartit en théâtres, ce second c’est le faiseur de pain». Le pain serait dès lors une métaphore de la poésie que le poète travaille à faire naître, à répartir en poèmes, en «théâtres», «déboisant» son inspiration, son «silence intérieur». La poésie est présentée comme un réel travail, qui ne s’acquiert qu’au prix d’un certain acharnement, voire d’un sacrifice. La poésie ne s’accomplit que par un dépassement constant de ses possibilités. En poésie, rien ne stagne jamais; il faut alors «[d]éborder l’économie de la création, agrandir le sang des gestes, devoir de toute lumière».

Texte capital que ce dernier. L’action ne doit jamais rompre avec l’imagination, elle doit servir, si elle ne veut pas se borner à être divertissement indifférent. L’instrument poétique du devenir de l’homme, c’est l’imagination<sup>55</sup>.

Bien que le poème ne nomme pas directement la poésie ou le poète en tant que tel, il contient des repères importants nous permettant d’en faire une lecture métapoétique. Cet «Argument» annonce la teneur du recueil, qui propose une exploration constante des possibilités de la poésie.

«Léonides» (FM, p. 139), autre exemple d’une prose plus rythmée, reposant sur le verset, parle également de la poésie sans la nommer. La femme présente y devient

alors la métaphore de la poésie. En tenant compte de toute la quête poétique de Char, où la rencontre du désir de deux êtres est cruciale pour l'obtention de la poésie, et en tenant compte également d'autres poèmes qui associent la poésie à une femme («Marthe», «Allégeance»), ce poème ne peut se soustraire à une lecture métapoétique. Ainsi, ce n'est que par le poème même que la poésie peut être ainsi appelée :

Es-tu ma femme? Ma femme faite pour atteindre la rencontre du présent?  
L'hypnose du phénix convoite ta jeunesse. La pierre des heures l'investit de son lierre.

Es-tu ma femme? L'an du vent où guerroye un vieux nuage donne naissance à la rose, à la rose de violence.  
Ma femme faite pour atteindre la rencontre du présent.

Le combat s'éloigne et nous laisse un cœur d'abeille sur nos terres,  
l'ombre éveillée, le pain naïf. La veillée file lentement vers l'immunité de la Fête.

Ma femme faite pour atteindre la rencontre du présent.

La première strophe interpelle cette «femme faite pour atteindre la rencontre du présent». Dans une adresse à la poésie même, l'on évoque une certaine urgence de la nécessité de cette rencontre, un désir qui «convoite [s]a jeunesse». Mais il y a surtout la notion de temps qui s'installe et qui passe sur cette jeunesse par la «pierre des heures». Le protagoniste du poème invite la poésie à l'y rencontrer dans la présence du poème. La seconde strophe s'adresse de la même manière à cette «femme», mais le ton change, alors que l'on passe de l'interrogation à l'affirmation, comme si cette présence survenait peu à peu : «Ma femme faite pour atteindre la rencontre du présent.» C'est de ce passage que l'on voit d'ailleurs naître une «rose de violence», ouverture métaphorique, voire érotique, de la poésie. La troisième strophe parle de cette rencontre ayant eu lieu, mais se dissipant peu à peu : «Le combat s'éloigne et

nous laisse un cœur d'abeille sur nos terres [...]. La veillée file lentement vers l'immunité de la Fête.» Les images «cœur d'abeille», «terres», «ombre éveillée», «pain naïf» et «immunité de la Fête» évoquent une certaine virginité liée au poème après sa création. Même après le passage de cette «violence», de ce désir accomplissant le poème, la poésie y reste neuve, intacte, intouchable, «immunisée». Puis la dernière phrase du poème boucle la boucle en réitérant l'affirmation du «présent» de la poésie obtenue dans le poème, telle une présence éternelle.

Le poème en prose «Le Météore du 13 août» (FM, p. 268-270), du sous-recueil *Le Poème pulvérisé*, se compose de trois parties contenant des strophes s'apparentant à des aphorismes : «Le météore du 13 août», «Novae» et «La lune change de jardin». Seule la première partie nous intéresse (p. 268). Formée d'une seule strophe, elle contient une réflexion métapoétique :

À la seconde où tu m'apparus, mon cœur eut tout le ciel pour l'éclairer. Il fut midi à mon poème. Je sus que l'angoisse dormait.

Comme pour le poème précédemment analysé, le «tu» auquel l'on s'adresse peut faire allusion soit à un être désiré, soit à la poésie. Chose certaine, de cette apparition du «tu» en question, il est «midi à [s]on poème». Cette apparition pourrait donc très bien être celle de la poésie qui rencontre encore une fois le poète au sein du poème. Celui-ci se voit alors en pleine présence, en pleine ferveur poétique, au zénith en quelque sorte. La lumière y est d'ailleurs très présente, car il est «midi», heure où le soleil est à son plus haut dans le ciel, et que «[s]on cœur [a] tout le ciel pour l'éclairer». Et le titre en soi n'évoque-t-il pas cette période du mois d'août où l'on peut observer de nombreuses perséides dans un ciel qui en devient plus éclairé?

Comme un météore passant dans le ciel, la présence de la poésie «passant» dans le poème éclaire, illumine une réalité qui autrement reste dans l'obscurité. L'«angoisse» dort, car la poésie est enfin là. Définissant la poésie, le poème se définit dans «Le Météore du 13 août» au même moment qu'il s'écrit, et sa présence en est «éternisée».

«Allégeance» (FM, p. 278) – au rythme également ponctué par des strophes s'apparentant au verset –, du sous-recueil *La Fontaine narrative* et poème clausulaire de *Fureur et mystère*, est un bel exemple de métapoème implicite, où l'«amour» et la poésie se confondent dans l'espace d'un seul poème, d'un seul et même amour. Les deux lectures sont dès lors plausibles, nées d'une seule inspiration :

Dans les rues de la ville il y a mon amour. Peu importe où il va dans le temps divisé. Il n'est plus mon amour, chacun peut lui parler. Il ne se souvient plus; qui au juste l'aima?

Il cherche son pareil dans le vœu des regards. L'espace qu'il parcourt est ma fidélité. Il dessine l'espoir et léger l'éconduit. Il est prépondérant sans qu'il y prenne part.

Je vis au fond de lui comme une épave heureuse. À son insu, ma solitude est son trésor. Dans le grand méridien où s'inscrit son essor, ma liberté le creuse.

Dans les rues de la ville il y a mon amour. Peu importe où il va dans le temps divisé. Il n'est plus mon amour, chacun peut lui parler. Il ne se souvient plus; qui au juste l'aima et l'éclaire de loin pour qu'il ne tombe pas?

N'est-ce pas là une main tendue au lecteur et l'abandon d'un poème par le poète, ou peut-être bien, l'abandon d'un poète par le poème? Assurément, amour et poésie ne font plus qu'un. Il s'agit d'une métaphore appropriée à la poésie, où le mot «amour» incarne à lui seul cette relation privilégiée que le poète entretient avec la poésie : «il y a mon amour». Car à la fois liberté et fidélité, cet amour n'est ni espérance, ni déception; il va son chemin, sans jamais questionner son existence, sans

jamais jeter un regard derrière lui, «[i]l ne se souvient plus; qui au juste l'aima?»

C'est un amour sans mémoire et par-delà son existence même, sans pitié :

*Allégeance* trahit des sentiments mêlés devant la prostitution de toute œuvre. Ce poème est si réussi que le lecteur non prévenu peut sans inconvénient en méconnaître le sens et n'y voir que des vers d'amour. Ce fut du reste ce qui advint au moins une fois; vers 1950, René se promenait du côté de l'École des beaux-arts, quand un inconnu qui l'avait reconnu se mit à le suivre en déclamant : «Dans les rues de la ville il y a mon amour...»; comme l'inconnu ne lâchait pas ses basques, René finit par lui demander ce qu'il voulait. Eh bien, complimenter l'auteur de ces beaux vers, que l'inconnu, dans les bals publics, ne manquait jamais de réciter aux dames avec qui il dansait, ce qui avait sur elles, paraît-il, un heureux effet. Le plus drôle était de voir la tête de René racontant cette chétive anecdote : amusée, dédaigneuse, flattée, furieuse et attristée à la fois. À vrai dire, on ne saurait imaginer plus belle coïncidence : il était arrivé à ce poème, ce jour-là, précisément ce que le poème prédisait :

*Dans les rues de la ville il y a mon amour. Peu importe où il va dans le temps divisé. Il n'est plus mon amour, chacun peut lui parler. Il ne se souvient plus : qui au juste l'aima?* Le poème se détache de son producteur par aliénation, réification, dialectique et tout ce qu'on voudra; au temps du geste un et créateur succède le temps «divisé» des lecteurs nombreux, des hasards qui fragmentent, des contresens et des lubies<sup>56</sup>.

Un tel poème pris hors contexte ne semble pas métapoétique. Mais, en lisant les poèmes de Char, où la métapoésie est omniprésente; en lisant également d'autres métapoèmes qui lient amour et poésie, nous y voyons une réflexion sur la poésie.

Le poète est à la merci de son intuition, plus ou moins «contrôlée» ou calculée, mais la poésie qu'il produit porte une conscience d'elle-même, une connaissance d'elle-même. Ou du moins elle la cherche constamment. Si l'intuition est aléatoire, l'écriture est en constant travail. Le poète s'oublie derrière sa poésie qui marche déjà devant lui. En toute humilité, «[d]ans les rues de la ville il y a mon amour...» bien au-delà de la volonté du poète. Le poète rend les armes, car il est bien au-delà de son pouvoir de s'approprier la poésie, voire le poème qu'il écrit, même s'il «vi[t] au fond de lui comme une épave heureuse», comme son souffle premier. De la naissance à la mort du poème, rien n'a jamais appartenu au poète, même cette inspiration du

moment qui ne lui a été que prêtée. De là la grandeur de l'acte de poésie. Et bien plus grand encore le fait de ne pas chercher à se l'approprier. La poésie ne connaît pas sa réelle grandeur si elle n'a pas oublié, renié même, la «figure» du poète, de son géniteur. Cependant, celui-ci n'a-t-il pas laissé une âme au poème dans «[l]'espace qu'il parcourt est ma fidélité», et sans que ce poème n'en soit à ce point conscient, «[à] son insu, ma solitude est son trésor», puis en un ultime dévouement envers sa création, «ma liberté le creuse»? Même si le poème ne porte pas la marque indélébile du poète, celui-ci y reste toujours présent par son rôle de créateur invisible qui «l'éclaire de loin pour qu'il ne tombe pas». Et bien qu'«[i]l cherche son pareil dans le vœu des regards», les regards étant comme des miroirs de lui-même, les possibles lecteurs, les possibles interprétations, n'est-il pas «prépondérant sans qu'il y prenne part», étant assuré de son propre sens de par sa création, une présence qui devient éternelle en lui? Malgré la séparation du poète et de son «amour», de son poème, le titre n'évoque-t-il pas une fidélité allant au-delà de cet abandon, ainsi qu'en un serment d'allégeance?

### **. En prose**

D'autres poèmes, qui se présentent davantage comme des «blocs de prose», que comme des poèmes découpés en versets, tendent vers la définition de la poésie, les uns la nommant, les autres la désignant par métaphore. Parmi les premiers poèmes du sous-recueil *Seuls demeurent*, citons «Calendrier» (FM, p. 133), sorte d'attestation de la certitude de la poésie. Parmi les deux strophes qui le composent, la première est cruciale :

J'ai lié les unes aux autres mes convictions et agrandi ta Présence. J'ai octroyé un cours nouveau à mes jours en les adossant à cette force spacieuse. J'ai congédié la violence qui limitait mon ascendant. J'ai pris sans éclat le poignet de l'équinoxe. L'oracle ne me vassalise plus. J'entre : j'éprouve ou non la grâce.

Sur un ton beaucoup plus serein, le «je énonciateur» accueille la poésie dans le poème où il a «agrandi [sa] Présence». L'on y perçoit l'affranchissement d'une poétique qui, autrefois, se trouvait entravée par la «violence qui limitait [son] ascendant». Dans un élan d'abandon, l'on baisse les armes pour prendre «sans éclat le poignet de l'équinoxe», pour saisir la poésie dans un geste qui rappelle celui de l'homme envers l'aimée, sans «violence» cette fois. Et sans «forcer» la poésie ou le poème, le poète y «entre» pour éprouver «ou non» sa grâce. C'est dire que le poète d'«hier» – celui du *Marteau sans maître* à coup sûr – a déplacé son regard sur la poésie, a acquis une nouvelle confiance à son endroit :

Le poète a lié les unes aux autres ses convictions, il a renoncé aux excitants poétiques, à la violence et l'oracle; et, débarrassé d'eux, il a senti s'agrandir la présence réelle de la poésie réelle; il se sent baptisé, il octroie un cours nouveau à ses jours en les adossant à cette force spacieuse. Il sent s'il a la poésie ou non, il a renoncé à courir après elle, à vouloir en produire d'indécents fac-similés. Apaisement absolu de l'homme qui, ayant une fois vu la poésie, sait ce qu'elle est, ne doutera plus, n'errera plus, la reconnaîtra toujours<sup>57</sup>.

Le poème «Éléments» (FM, p. 137-138), du même sous-recueil que le précédent, composé de cinq paragraphes, est l'exemple d'un poème évoquant la guerre (dédié d'ailleurs à un ami y étant mort), mais dont le dénouement s'achève (p. 138) par une réflexion sur la poésie :

J'entrevois le jour où quelques hommes qui ne se croiront pas généreux et acquittés parce qu'ils auront réussi à chasser l'accablement et la soumission au mal des abords de leurs semblables en même temps qu'ils auront atteint et maîtrisé les puissances de chantage qui de toutes parts les bravaient, j'entrevois le jour où quelques hommes entreprendront sans ruse le voyage de l'énergie de l'univers. Et comme la fragilité et

l'inquiétude s'alimentent de poésie, au retour il sera demandé à ces hauts voyageurs de vouloir bien se souvenir.

Évoquant en premier lieu le contexte où des hommes combattent l'«accablement», la «soumission au mal» ainsi que les «puissances de chantage» reliés à la guerre, ces images se révèlent porteuses de poésie, car «la fragilité et l'inquiétude s'alimentent de poésie». Ce poème nous remet dans le contexte où la guerre détruit, mais fait proliférer l'inspiration poétique. Il nous met également dans le contexte plus général d'une poésie s'alimentant de l'existence propre, qui ne lui est pas nécessairement favorable. En réponse à cet acharnement guerrier, le protagoniste du poème «entrevoit le jour où quelques hommes entreprendront sans ruse le voyage de l'énergie de l'univers», ces «quelques hommes» symbolisant les poètes, ces «hauts voyageurs» à qui «au retour il sera demandé [...] de bien vouloir se souvenir», de bien vouloir rendre compte de ce «vécu» par la poésie. Ce contexte particulier donne effectivement naissance à une poésie particulière, favorise une survie de la poésie qui y trouve son salut. On l'observe par les nombreux métapoèmes de Char écrits pendant la guerre. Le titre n'évoque-t-il pas ces «éléments», morceaux d'existence à concilier pour créer de la poésie?

Le poème «Chant du refus / *Début du partisan*» (FM, p 146) définit à nouveau le poète et son rapport privilégié à la poésie :

Le poète est retourné pour de longues années dans le néant du père. Ne l'appellez pas, vous tous qui l'aimez. S'il vous semble que l'aile de l'hirondelle n'a plus de miroir sur terre, oubliez ce bonheur. Celui qui panifiait la souffrance n'est pas visible dans sa léthargie rougeoyante.

Ah! beauté et vérité fassent que vous soyez *présents* nombreux aux salves de la délivrance!

La première partie du poème décrit le poète qui retourne à ses origines, voire à sa «vraie» nature, dans une claire volonté de détachement : «Ne l'appellez pas, vous tous qui l'aimez.» S'isolant ainsi des autres «pour de longues années dans le néant du père», le poète apparaît dans toute sa splendeur d'être enfin uniquement poète, travaillant en vue de la poésie, où «l'aile de l'hirondelle n'a plus de miroir sur terre», reflétant alors d'autres cieux. Comme en trêve, désertant ses autres fonctions – que l'on suppose liées encore une fois à la guerre – «celui qui panifiait la souffrance», le «faiseur de pain» du poème «Argument», est entièrement poète et au service plénier de la poésie, ce qui le rend invisible et protégé «dans sa léthargie rougeoyante», sorte de torpeur créatrice dans laquelle la poésie plonge le poète inspiré. Le poème se termine par une sorte d'incantation à la «beauté» et à la «vérité», à la rencontre du «présent» du poème, «salves de la délivrance». Ce «chant du refus» rejette une certaine réalité («oubliez ce bonheur») pour en faire apparaître une autre («début du partisan»), où le poète combat désormais pour et par la poésie même. «Partisan» en guerre, il l'est également en poésie.

Le poème «J'habite une douleur» (FM, p. 253-254), du sous-recueil *Le Poème pulvérisé*, illustre une poésie qui naîtrait justement d'un lien très étroit avec la souffrance, telle que l'évoque le poème précédemment cité. Que ce soit celle, bien réelle, d'une existence terrestre ou encore la souffrance des mots et des images, comme nous l'avons mentionné, la poésie est porteuse d'une certaine «façon de voir» face à la vie et la poésie : il n'y a pas d'aboutissement sans acharnement, sans passage par le sillon tortueux qui peut nous y mener. Char n'a-t-il pas écrit qu'«[i]l faut s'établir à l'extérieur de soi, au bord des larmes et dans l'orbite des famines, si nous

voulons que quelque chose hors du commun se produise, qui n'était que pour nous<sup>58</sup>»? Et encore que «[l]es vraies victoires ne se remportent qu'à long terme et le front contre la nuit<sup>59</sup>»? Bien que ces courts passages poétiques ne nomment pas expressément la poésie, celle-ci y est présente en sourdine, puisque la création poétique chemine à travers l'existence humaine, sans quoi elle n'existerait pas. Ce sillon tortueux n'est ni masochisme ni complaisance dans les bas-fonds de l'existence; il est passage obligé; chemin de traverse que l'on doit emprunter, au bout duquel existe une certaine vérité recherchée. «J'habite une douleur» nous en révèle donc une parcelle, ne serait-ce que par son assiduité à confondre lucidité du poème et souffrance :

Ne laisse pas le soin de gouverner ton cœur à ces tendresses parentes de l'automne auquel elles empruntent sa placide allure et son affable agonie. L'œil est précoce à se plisser. La souffrance connaît peu de mots. Préfère te coucher sans fardeau : tu rêveras du lendemain et ton lit te sera léger. Tu rêveras que ta maison n'a plus de vitres. Tu es impatient de t'unir au vent, au vent qui parcourt une année en une nuit. D'autres chanteront l'incorporation mélodieuse, les chairs qui ne personnifient plus que la sorcellerie du sablier. Tu condamneras la gratitude qui se répète. Plus tard, on t'identifiera à quelque géant désagrégé, seigneur de l'impossible.

Pourtant.

Tu n'as fait qu'augmenter le poids de ta nuit. Tu es retourné à la pêche aux murailles, à la canicule sans été. Tu es furieux contre ton amour au centre d'une entente qui s'affole. Songe à la maison parfaite que tu ne verras jamais monter. À quand la récolte de l'abîme? Mais tu as crevé les yeux du lion. Tu crois voir passer la beauté au-dessus des lavandes noires...

Qu'est-ce qui t'a hissé, une fois encore, un peu plus haut, sans te convaincre?

Il n'y a pas de siège pur.

On analysera ce poème en deux temps. Dans un premier temps, on refuse la profondeur des choses et la mélancolie pour ne voir qu'une beauté de surface ne se laissant jamais atteindre par cette profondeur. Et «atteindre» est ici un mot chargé de

sens en ce qu'il sous-entend se laisser toucher, se laisser «avoir» en d'autres mots par les affres de l'existence. Se refuser à sentir l'existence ou à ne la sentir que très peu, c'est passer à côté d'elle. Le pivot du poème est contenu dans «Pourtant», placé seul sur une ligne comme pour en souligner le règne et la splendeur. «Pourtant», au cœur de ce poème, on n'a pu se détourner longtemps de ce qui nous touche profondément; la douleur refait surface et l'on voit s'éclipser l'illusion de se croire au-dessus de tout; mais tout de même, l'on y voit plus clair dans la seule vérité qu'«il n'y a pas de siège pur». S'il était aphorisme – «La souffrance connaît peu de mots» –, ce poème résumerait la même idée, à savoir qu'il faut parfois passer par la profondeur, si obscure soit-elle, pour accéder à ce «siège» d'où l'on peut enfin voir «ce qui vaut d'être regardé» («59», FM, p. 189).

Ce poème continue d'explorer les possibilités de la création poétique. Mais cette exploration se heurte à une aporie : «Par une contradiction impossible à résoudre, la haute idée qu'il se faisait de la création l'amènera à ne laisser qu'une œuvre fragmentaire<sup>60</sup>.» Tout d'abord se dessinent les premières allusions à la poésie dans «[l]a souffrance connaît peu de mots». Par extrapolation, la «souffrance» peut être celle de la poésie qui se révélera en peu de mots. Puis, le protagoniste du poème est «impatient de [s]'unir au vent, au vent qui parcourt une année en une nuit». Ne s'agit-il pas de la manifestation du désir du poète («tu es impatient de t'unir») envers la poésie qui, en peu de mots, confère une énorme charge poétique au poème qu'elle féconde ainsi, «parcour[ant] une année en une nuit»? Ensuite, «[d]'autres chanteront l'incorporation mélodieuse», d'autres loueront ce poème, «les chairs qui ne personnifient plus que la sorcellerie du sablier», contre lequel le temps a déjà fait son

œuvre. L'on «sent» à ce moment du poème, dont le désir est accompli, une sorte de lassitude, voire de dégoût face à l'objet de la création et à sa réception : «Tu condamneras la gratitude qui se répète»; «on t'identifiera à quelque géant désagréé, seigneur de l'impossible». Si le poète est, avant et pendant le poème, un géant, un seigneur, il se désagrège après le poème. Ce cycle euphorique/dysphorique n'est-il pas le parcours obligé du poète, ce «seigneur de l'impossible»? S'adressant toujours au «tu», le protagoniste s'adresse des reproches : «Tu n'as fait qu'augmenter le poids de ta nuit»; «Tu es furieux contre ton amour». Les dernières phrases du poème dépeignent tout à fait cette envolée que contient le poème par son désir de toucher au zénith, pour ensuite redescendre dans une désillusion inévitable : «Qu'est-ce qui t'a hissé, une fois encore, un peu plus haut sans te convaincre?» La force de cette phrase repose sur «encore une fois», qui vient perpétuer le destin poétique, à savoir qu'aucun poème n'est l'ultime – «Il n'y a pas de siège pur» –, mais que chacun tend toujours plus vers l'atteinte absolue de la poésie : «la vie poétique échappe à nos délibérations et à nos décisions; elle a sa propre nécessité interne<sup>61</sup>». Et le titre le dit d'entrée de jeu, la poésie «habite une douleur», habite le poème comme une incarnation douloureuse de sa propre existence, vouée au déchirement.

Le poème «Seuil» (FM, p. 255) vient rappeler également l'existence précaire de la poésie. En plus du terme «mots» qui évoque le contexte de l'écriture, les images constituent une réflexion métaphorique sur la poésie :

Quand s'ébranla le barrage de l'homme, aspiré par la faille géante de l'abandon du divin, des mots dans le lointain, des mots qui ne voulaient pas se perdre, tentèrent de résister à l'exorbitante poussée. Là se décida la dynastie de leur sens.

J'ai couru jusqu'à l'issue de cette nuit diluvienne. Planté dans le flageolant petit jour, ma ceinture pleine de saisons, je vous attends, ô mes amis qui allez venir. Déjà je vous devine derrière la noirceur de l'horizon. Mon âtre ne tarit pas de vœux pour vos maisons. Et mon bâton de cyprès rit de tout son cœur pour vous.

Le premier paragraphe évoque, dans un contexte apocalyptique, la résistance des «mots» contre l'«abandon [de l'homme par le] divin». Cette allusion à l'homme constitue une métaphore de la condition dans laquelle il se trouve, soit guerrière, soit humaine. La poésie, passant par cet «homme» – ce poète –, devient dès lors tributaire de son cheminement, voire de ses égarements. Dans des conditions qui semblent difficiles donc, «des mots qui ne [veulent] pas se perdre, [tentent] de résister à l'exorbitante poussée». Et c'est par cette résistance contre tout anéantissement que se dessine «la dynastie de leur sens». Nous rappelant le déluge, le second paragraphe dépeint un «je» qui «[a] couru jusqu'à l'issue de cette nuit diluvienne». Retraçant encore une fois la genèse de la création poétique, le poème se dessine ainsi devant nos yeux, contre toute fureur de perdre la poésie, fragilisée dès son absence, «derrière la noirceur de l'horizon».

Si *Seuil* est bien un poème originaire, s'il y a bien ici « parole commençante », « langage tourné vers l'origine » [...], il s'agit toutefois d'un contexte non christique où l'homme est premier (« le barrage humain » précède « l'abandon du divin »), le sens de la poésie étant toujours lui-même « en avant de l'existence du mot Dieu »<sup>62</sup>.

Ces «amis qui [vont] venir» que le «je» attend, la «ceinture pleine de saisons», ne sont-ils pas ces «mots» dont la présence est réitérée par l'invitation du poète? Cette invitation se traduit par un désir dans les trois dernières phrases : «Déjà je vous devine [...]. Mon âtre ne tarit pas de vœux pour vos maisons. Et mon bâton de cyprès rit de

tout son cœur pour vous.» Le «seuil» du titre n'évoque-t-il pas de nouveau la précarité de la poésie, dont le poème est la représentation fragilisée en de multiples parcelles?

D'autres poèmes font écho à ce don de liberté que fait le poète par l'écriture. En conservant le même regard avec lequel nous avons interprété «Allégeance», nous nous risquons à voir également en «Marthe» (FM, p. 260) un sens métapoétique. Très grand poème d'amour, «Marthe» parle – pouvons-nous nous permettre de l'interpréter ainsi –, tout comme «Allégeance», sans en parler directement, de poésie :

Marthe que ces vieux murs ne peuvent pas s'approprier, fontaine où se mire ma monarchie solitaire, comment pourrais-je jamais vous oublier puisque je n'ai pas à me souvenir de vous : vous êtes le présent qui s'accumule. Nous nous unissons sans avoir à nous aborder, à nous prévoir comme deux pavots font en amour une anémone géante.

Je n'entrerai pas dans votre cœur pour limiter sa mémoire. Je ne retiendrai pas votre bouche pour l'empêcher de s'entr'ouvrir sur le bleu de l'air et la soif de partir. Je veux être pour vous la liberté et le vent de la vie qui passe le seuil de toujours avant que la nuit ne devienne introuvable.

Il s'agirait, conjointement à ce que nous a laissé entrevoir «Allégeance», d'un total abandon, d'un affranchissement de la poésie par le poète, d'où ressort également une grande complicité du poète et de la poésie. Cette «fontaine où se mire [s]a monarchie solitaire» en révèle la communion. Comme un miroir sans fin et prolifique, la fontaine est reflet et profondeur à la fois, telle la poésie, où se mire le poète et le poème. L'«union» qu'annonce le poème peut concerner deux êtres, mais également le poète et la poésie : «Nous nous unissons sans avoir à nous aborder, à nous prévoir comme deux pavots font en amour une anémone géante.» Il peut donc s'agir à la fois d'un amour entre Marthe et le locuteur et, si nous privilégions une deuxième isotopie, d'un amour pour la poésie. Poète et poésie n'ont rien à attendre l'un de l'autre puisque ces multiples rencontres éphémères sont d'un commun accord; sans se

chercher, sans avoir à se découvrir chaque fois, ils se trouvent. Et cet amour est sans mémoire, chaque instant étant nouveau dans «le présent qui s'accumule», rappelant le caractère ponctuel des poèmes qui s'accumulent dans le présent, toujours singuliers. Cette accumulation du présent n'ouvre-t-elle pas l'amour-poésie sur l'infini? Encore ici, on retrouve le désintéressement, l'entière générosité, la consolation peut-être d'un amour qui transcende toute dimension humaine.

La deuxième strophe parle entièrement de liberté. «Je n'entrerais pas dans votre cœur pour limiter sa mémoire» : quel amour, si bref soit-il, ne s'approprie pas ou ne tente pas de s'approprier ne serait-ce qu'une parcelle de l'être aimé? Quel amour, à moins d'être total, ne pense qu'au bien d'autrui au détriment du sien? Aucune amertume n'est présente dans ce poème, comme dans «Allégeance». La dernière phrase a retenu notre attention en ce qu'elle rappelle cet aphorisme de Char : «Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir.» («XXX», FM, p. 162) Comment ne pas lire le même élan utopique envers la poésie, à la fois amour, désir et mort, en des mots tels : «Je veux être pour vous la liberté et le vent de la vie qui passe le seuil de toujours avant que la nuit ne devienne introuvable»? Terminant le poème, cette «nuit» évoque la fin de cet «amour», symbolisant la mort que transcende l'éternité, le désir qui «demeure» désir, passant le «seuil de toujours»; un amour qui n'est en fait nullement affecté par la finitude, par la mort.

Dans un élan métapoétique beaucoup plus explicite, le poème «Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud!» (FM, p. 275), du sous-recueil *La Fontaine narrative*, s'adresse directement à ce poète, définissant du même coup la poésie :

Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud! Tes dix-huit ans réfractaires à l'amitié, à la malveillance, à la sottise des poètes de Paris ainsi qu'au

ronronnement d'abeille stérile de ta famille ardennaise un peu folle, tu as bien fait de les éparpiller au vent du large, de les jeter sous le couteau de leur précoce guillotine. Tu as eu raison d'abandonner le boulevard des paresseux, les estaminets des pisse-lyres, pour l'enfer des bêtes, pour le commerce des rusés et le bonjour des simples.

Cet élan absurde du corps et de l'âme, ce boulet de canon qui atteint sa cible en la faisant éclater, oui, c'est bien là la vie d'un homme! On ne peut pas, au sortir de l'enfance, indéfiniment étrangler son prochain. Si les volcans changent peu de place, leur lave parcourt le grand vide du monde et lui apporte des vertus qui chantent dans ses plaies.

Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud! Nous sommes quelques-uns à croire sans preuve le bonheur possible avec toi.

Cet hommage de Char est l'un des plus beaux textes-poèmes que nous ayons lu sur Rimbaud. Arthur Rimbaud «ne s'étant pas attardé», mais ayant laissé une œuvre d'une densité poétique monumentale, sa vie entière n'est-elle pas l'incarnation de la brièveté fulgurante se perpétuant telle? «Cet élan absurde du corps et de l'âme, ce boulet de canon qui atteint sa cible en la faisant éclater, oui, c'est bien là la vie d'un homme!» C'est bien là également la vie de la poésie qui, «attei[gna]nt sa cible [la fait] éclater».

Par ailleurs, nous ne pouvons nous empêcher de penser que Char parle de lui-même en parlant de Rimbaud. On pourrait aussi dire de celui-là qu'il a «abandonn[é] le boulevard des paresseux, les estaminets des pisses-lyres, pour l'enfer des bêtes, pour le commerce des rusés et le bonjour des simples» : Char a abandonné le surréalisme, a quitté Paris pour partager le «bonjour des simples» des habitants de L'Isle-sur-Sorgue, s'est battu durant la Seconde Guerre mondiale, a failli mourir et après les hostilités, il a repris son bâton de marcheur du Vaucluse, sans demander son reste. Certes, il ne s'agit pas de l'Abyssinie, ni de l'abandon définitif de la poésie. Rimbaud est unique! Mais, *mutatis mutandis*, certains parallèles peuvent tout de même s'établir entre les deux poètes. «Si les volcans changent peu de place, leur lave

parcourt le grand vide du monde et lui apporte des vertus qui chantent dans ses plaies» : nous avons la témérité de comparer la lave à la poésie; dès lors, celle de Rimbaud comme celle de Char ont parcouru le grand vide du monde. En outre, contrairement à Char, nous dirons, dans le cas de Rimbaud, que de Charleville en Abyssinie, il fut un volcan qui a changé de place.

### . Aphorismes de *Fureur et mystère*

La métapoésie se manifeste de façon explicite et implicite dans *Fureur et mystère*. La poétique de Char est de nouveau mise en perspective, dans ces aphorismes qui notent, au passage, des instants de poésie.

### . *Seuls demeurent*

Sous le titre «Partage formel» (FM, p. 155-169), une cinquantaine d'aphorismes, numérotés en chiffres romains, s'offrent à la lecture comme autant d'images de la poésie. La poésie et le poète y sont représentés, multipliant alors les sources de la parole poétique et la définition même de la poésie.

Mais si dans *Moulin premier* l'agressivité dominait, René Char semble ici viser beaucoup plus haut, répétant de manière incantatoire les noms de la poésie et du poète, comme s'il cherchait à en exprimer la divine essence à force de ressassement<sup>63</sup>.

Le premier aphorisme («I», FM, p. 155) ne nomme pas expressément la poésie, mais en décrit le procédé en quelque sorte, par des images s'y rattachant fortement :

L'imagination consiste à expulser de la réalité plusieurs personnes incomplètes pour, mettant à contribution les puissances magiques et subversives du désir, obtenir leur retour sous la forme d'une présence entièrement satisfaisante. C'est alors l'inextinguible réel incréé.

Cet aphorisme est empreint d'une conscience poétique, où les mots «imagination», «réalité», «désir», «présence» et «réel» tissent une sorte de toile de fond métapoétique. L'on y trouve une sorte de «mode d'emploi», une façon d'obtenir la poésie, de l'assembler au creux du poème. De l'«imagination» sélective donc, de l'inspiration poétique, se servant des «puissances magiques et subversives du désir», de la force de ce désir, l'on obtient la poésie, cette «présence entièrement satisfaisante», «inextinguible réel incréé» dans le poème qui perpétuera alors son souffle premier. Cet aphorisme constitue une réflexion sur la création poétique qui ne cesse de recommencer et de s'achever, mue par la soif inassouvie et jamais tarie du désir. Et le désir constitue un pas de plus vers le prochain accomplissement, vers le prochain poème. «Le modèle du poème, de sa révélation n'est nullement la Création, mais le *désir* qui est obtention de la présence<sup>64</sup>.»

Et cette «présence entièrement satisfaisante» ne s'acquiert, bien souvent, qu'au prix de la brièveté. Cet aphorisme parle aussi de la transformation de la réalité par la poésie, qui jette une lumière autre, qui dit autrement les êtres et les choses. Cette réalité transformée n'est-elle, dès lors, accessible que par la poésie? Comme un retour à l'essentiel (la brièveté ne garde que l'essentiel), à la source de ce que le monde nous donne à voir et à imaginer au départ, la poésie nous donne à regarder simplement et directement ce qu'elle met en évidence. Char n'a-t-il pas d'ailleurs écrit que «[l]es enfants et les génies savent qu'il n'existe pas de pont, seulement l'eau qui se laisse traverser[...]»<sup>65</sup>? Ainsi la poésie nous appelle-t-elle à la reconnaître par ce regard de l'innocence pour rendre tolérable et intelligible ce que le monde a rendu inaccessible et obscur.

L'aphorisme «III» (FM, p. 155) définit le poète et son seul véritable devoir :

Le poète transforme indifféremment la défaite en victoire, la victoire en défaite, empereur prénatal seulement soucieux du recueil de l'azur.

Le poète est comparé à un empereur dont le royaume se trouve à l'avant-poste du monde, c'est-à-dire «prénatal». Cet empereur se souciant seulement du «recueil de l'azur», il transforme la défaite en victoire, la victoire en défaite, mais de manière tout à fait indifférente, car là ne résident pas les vrais enjeux créateurs. Cela dit, même s'il le fait de façon indifférente, ces transformations confèrent au poète un immense pouvoir : celui de changer l'ordre des choses. Dans une autre perspective, Char nous a peu habitués, nous semble-t-il, à l'emploi d'images comme «recueil de l'azur» qui connote un détachement, un éloignement, une hauteur éthérée qui ne lui est pas coutumière.

L'aphorisme «IV» (FM, p. 156) s'inscrit, selon nous, dans le prolongement du précédent :

Quelquefois sa réalité n'aurait aucun sens pour lui, si le poète n'influait pas en secret le récit des exploits de celle des autres.

Cet aphorisme prend valeur d'aveu : quelquefois, la réalité «n'aurait aucun sens pour lui» (nous insistons sur «aucun»), ce qui est tout de même une constatation terrible. Dès lors, pour lui donner un quelconque sens, il a besoin non pas tant des autres que du récit des exploits de leur réalité. Par ailleurs, à la «transformation» de l'aphorisme précédent succède l'influence, ce qui constitue tout de même une diminution considérable du pouvoir du poète. Qui plus est, cette influence a lieu «en secret», de manière en somme cachée.

Puis l'aphorisme «V» (FM, p. 156) réduit encore davantage le pouvoir du poète. En fait, nous pouvons même aller jusqu'à dire que nous atteignons le pôle négatif du triptyque aphoristique que composent les aphorismes «III», «IV» et «V», le premier étant le pôle positif et le deuxième, le pôle médian.

Magicien de l'insécurité, le poète n'a que des satisfactions adoptives. Cendre toujours inachevée.

Tout magicien qu'il est, le poète, devant composer avec l'insécurité (qu'il s'agisse de ce qui est incertain, instable ou inconnu) ne peut récolter que des satisfactions adoptives, empruntées, passagères. Tout ce processus est ramené à de la cendre toujours inachevée. L'«empeur prénatal» n'est plus qu'un «[m]agicien de l'insécurité». Maurice Blanchot a observé que «le poème est division, contrariété, tourment. Il ne vient pas d'une réalité plus haute, capable de le garantir; il ne renvoie pas à une vérité qui durerait plus que lui; il n'est pas repos, car il ne repose sur rien, et le poète n'en reçoit que l'inquiétude d'un mouvement sans commencement ni fin<sup>66</sup>». Même si nous sommes tentée de soutenir que l'état d'inachèvement de la cendre contient la possibilité d'une éventuelle renaissance, il n'en demeure pas moins que la «cendre toujours inachevée» peut décrire poétiquement aussi le sort de Sisyphe.

Tout se passe comme si, après avoir passé d'un extrême à l'autre, le poète revenait à une sorte d'équilibre qu'atteste le «texte aphoristique» «VII» (FM, p. 156) :

Le poète doit tenir la balance égale entre le monde physique de la veille et l'aisance redoutable du sommeil, les lignes de la connaissance dans lesquelles il couche le corps subtil du poème, allant indistinctement de l'un à l'autre de ces états différents de la vie.

Le sommeil, l'un des éléments de la quête poétique du surréalisme, étant d'une «aisance redoutable», le poète lui oppose «le monde physique de la veille». Notons que c'est le poète qui dicte, si l'on veut, les règles du jeu, conscient que «les lignes de la connaissance» vont «indistinctement de l'un à l'autre de ces états différents de la vie». Cela dit, faisons quelques remarques supplémentaires. D'une part, le poète ne condamne pas le sommeil, car il le considère comme un état de la vie. D'autre part, ce ne sont pas «les lignes de la connaissance» qui se couchent dans «le corps subtil du poème», mais bien l'inverse. De même, c'est le poète qui va à la rencontre du sommeil, lui permettant d'acquérir des lignes différentes de la connaissance. Enfin, l'action poétique décrite dans ce «texte aphoristique» se déroule dans une sorte d'intimité, sans allusion au monde extérieur.

Après le rôle du poète, voici l'une des «conventions» de la poésie, que propose l'aphorisme «X» (FM, p. 157) :

Il convient que la poésie soit inséparable du prévisible, mais non encore formulé.

La première partie de l'aphorisme étonne, car la poésie n'a pas à être prévisible. Mais c'est sans compter sur sa chute qui renverse tout, en précisant que ce qui est prévisible doit être «non encore formulé». Dès lors, la poésie ouvre la marche; mieux : elle formule ce qu'elle est la seule à voir. Puis, une fois le poème écrit, il «est toujours marié à quelqu'un» – comme le révèle l'aphorisme «XVI» (FM, p. 159) –, soit le poète ou le lecteur, à tour de rôle ou parallèlement.

L'aphorisme «XXIII» (FM, p. 161) parle justement de la nécessité de l'«autre» dans l'acte créateur que réitère le poète :

Je suis le poète, meneur de puits tari que tes lointains, ô mon amour, approvisionnent.

Le poète, au départ, affirme son existence une et indivise («Je suis le poète»). Il est même le «meneur de puits», le sourcier (peu importe la nature de sa source : la beauté, le sens, etc.). Puis, la positivité de cet aphorisme bascule : le tarissement domine. La suite offre au moins deux possibilités interprétatives. Son amour ne peut lui offrir que ses lointains comme source d'approvisionnement; il n'est pas auprès de lui. En revanche, même loin de lui, même absent, son amour est à ce point irradiant que ses lointains approvisionnent le puits tari. Une chose semble certaine : le poète a besoin de «quelqu'un». Il ne peut affronter seul le puits tari. Toute la question est de savoir si, dans cet aphorisme, l'autre est un adjuvant ou un opposant.

Révéléateur de la poésie, de ce qu'elle aurait toujours dû être et de ce qu'elle devrait toujours être, comme une prière que l'on voudrait se répéter à l'infini, l'aphorisme «XXX» (FM, p. 162) renferme à lui seul plus d'enseignement sur la poésie qu'un poème de dix pages pourrait contenir, «comme si Don Juan avait enfin trouvé le secret de faire que tous les baisers gardent à jamais le frémissement de l'irretrouvable premier<sup>67</sup>» :

Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir.

Cette définition aphoristique du poème est sans doute l'une des plus fulgurantes et brillantes qui soient. En outre, elle confère au poème un pouvoir absolu, celui de faire en sorte que même une fois l'amour réalisé, le désir demeure désir. Par ailleurs, Éric Marty observe que «si le désir peut être perçu comme l'authentique soubassement de la présence poétique, c'est précisément en tant qu'il ne débouche que sur lui-même

[...]. Le désir n'est lui-même que s'il reste désir [...]»<sup>68</sup>.» Et nous nous permettons d'ajouter que la seule façon qu'il puisse rester désir, c'est de vivre dans l'espace du poème. De plus, cette définition sublime du poème vient résumer tous les aphorismes dans lesquels le poète circonscrivait les états du poème et de la poésie. Au sortir de cette errance réflexive, le poète peut désormais affirmer haut et fort ce qu'est le poème. Pour ce faire, il a suffi de peu de mots, à peine dix, faisant de cet aphorisme le plus concis de tous.

Après avoir redéfini le poème, il passe au poète. Encore là, après avoir fait état des rôles et devoirs du poète, celui-ci est en mesure d'affirmer qu'«[à] chaque effondrement des preuves le poète répond par une salve d'avenir» («XLIX», FM, p. 167). À chaque effondrement de preuves – quelles qu'elles soient –, le poète ne se laisse pas abattre. Au contraire, il ne laisse pas cet affront – à la vie, à l'amour, à la poésie – impunie. Il répond «par une salve d'avenir». C'est dire que le poète est toujours en avant, dans l'action de ce qui sera, et non pas les regrets stériles, de ce qu'était le monde avant l'effondrement.

#### . *Feuillets d'Hypnos*

Nous en arrivons aux aphorismes de *Feuillets d'Hypnos*, écrits en 1943 et 1944 alors que le poète était dans le maquis. Dans ces aphorismes, la poésie et l'existence sont, plus que jamais, intimement liées. La brièveté des aphorismes de *Feuillets d'Hypnos* va de pair avec l'impossibilité d'être à cette époque précise plus présent à l'écriture :

*Feuillets d'Hypnos*, « ces notes » d'un « partisan », jetées au jour le jour dans les difficultés de l'action et la hantise des événements, contiennent les paroles poétiques les

plus fortes et les plus simples que la poésie ait empruntées pour s'éclairer et se reconnaître. C'est dans ces pages que se révèle le mieux la suprématie du poème non seulement sur le poète, mais sur la poésie elle-même<sup>69</sup>.

Lumineux Maurice Blanchot! Nous apprécions particulièrement la distinction qu'il établit entre le poème, d'une part, et le poète et la poésie, d'autre part. En effet, ces notes sont des poèmes en action, seule forme possible (et décente?) dans un tel contexte.

René Char a lui-même précisé le contexte d'énonciation de ces notes : «Elles furent écrites dans la tension, la colère, la peur, l'émulation, le dégoût, la ruse, le recueillement furtif, l'illusion de l'avenir, l'amitié, l'amour<sup>70</sup>.» La «salve d'avenir» est devenue «l'illusion de l'avenir». Le contexte est tel qu'il n'aurait pu en être autrement.

*Feuillets d'Hypnos* pose, comme le notait Gérard Dessons, «le problème de la relation de la littérature à l'action<sup>71</sup>». À ce sujet, René Char a écrit en 1966 : «L'action est aveugle, c'est la poésie qui voit<sup>72</sup>». Dans un premier temps, une telle affirmation étonne, car Char fut au cœur de l'action durant la guerre. Croyait-il alors qu'elle était aveugle? Est-ce que la distance de plus de vingt ans le séparant des terribles événements a influencé sa réflexion? En fait, ces questions sont mal posées! Il ne faut pas confondre aveuglement et inutilité. L'action n'est évidemment pas inutile, et si elle est aveugle, c'est qu'elle contraint l'être à faire ses «devoirs infernaux» («106», FM, p. 200). Comme Char l'avouait à Francis Curel en 1943, «[j]e veux n'oublier jamais que l'on m'a contraint à devenir – pour combien de temps? – un monstre de justice et d'intolérance, un simplificateur claquemuré, un personnage arctique qui se désintéresse du sort de quiconque ne se ligue pas avec lui

pour abattre les chiens de l'enfer<sup>73</sup>». L'action est aveugle, car inachevée : «L'action qui a un sens pour les vivants n'a de valeur que pour les morts, d'achèvement que dans les consciences qui en héritent et la questionnent.» («187», FM, p. 220) Pour Char, la conscience qui en hérite et la questionne, c'est la conscience de la poésie. Cette confiance réitérée à l'endroit de la poésie s'inscrit dans la suite logique de la synthèse métapoétique que constituaient les aphorismes «XXX» et «XLIX» de «Partage formel». Par ailleurs, Char dit bien que c'est la «poésie qui voit», alors que Blanchot avait insisté sur la «suprémie du poème» sur la poésie. Selon nous, les propos de l'un et de l'autre ne sont pas tant contradictoires que complémentaires. Les circonstances étaient telles que les notes griffonnées par Char au jour le jour ne pouvaient avoir aucun autre horizon que le poème, cette unité créatrice immédiate. C'est après coup seulement, une fois le terrible contexte disparu, que l'horizon du poème peut s'agrandir pour atteindre la poésie, que les unités créatrices jusqu'alors isolées – chacune ayant été écrite dans l'urgence du dire et du faire –, sont réunies dans le creuset commun qui a nom poésie.

*Feuillets d'Hypnos* «se présente sous la forme d'une succession d'énoncés courts numérotés de 1 à 237, mêlant aphorismes, bribes et fragments de chronique<sup>74</sup>». Même si nous nous limiterons à citer les énoncés portant spécifiquement sur la poésie, il n'est pas exagéré de dire, comme nous l'avions déjà indiqué dans le cas des *Fleurs du mal*, que par la nature tout à fait particulière de ces «notes», *Feuillets d'Hypnos* est totalement métapoétique, car la poétique qui le sous-tend marque les 237 énoncés.

Dès la deuxième note («2», FM, p. 175), Char écrit :

Ne t'attarde pas à l'ornière des résultats.

Char s'adresse à lui-même comme il s'adresse au lecteur. Dans une perspective contextualisante, la guerre fait rage; les gens souffrent et meurent; il n'est pas l'heure de s'attarder à l'ornière des résultats; ceux-ci étant déjà passés, rien ne sert de se complaire dans leurs sillons inertes, alors que les circonstances tragiques exigent d'être toujours et encore en avant. Dans une perspective décontextualisante, le poète nous apostrophe, nous intimant l'ordre de ne pas perdre notre temps à contempler ce qui a été, car les résultats connotent la stagnation, prélude à la mort. Si l'on nous permet une paraphrase prosaïque, cet aphorisme nous dit de jeter un coup d'œil aux résultats et de vite passer à autre chose, sinon l'on s'embourbera inexorablement! Ne constituant qu'une seule ligne, cet aphorisme ne s'attarde déjà pas. Il est exactement le reflet formel de ce qu'il produit comme sens.

L'aphorisme «19» (FM, p. 180) poursuit dans la même perspective :

Le poète ne peut pas longtemps demeurer dans la stratosphère du Verbe. Il doit se lover dans de nouvelles larmes et pousser plus avant dans son ordre.

Les circonstances tragiques ne permettent pas au poète de «demeurer longtemps dans la stratosphère du Verbe». Des actions plus urgentes le requièrent sur terre. Il doit faire face à une barbarie à visage (in)humain. Dès lors, pour composer avec la douleur, le froid, la faim, la peur, l'angoisse, il doit se réfugier dans ses propres larmes, qui, étant donné la situation tout à fait exceptionnelle qu'il vit, ne peuvent être que différentes, «nouvelles». À cette première action, est jointe celle de «pousser plus avant dans son ordre». Ce segment connote évidemment le mouvement : le poète ne peut rester sur place; il doit fuir l'immobilisme (ou, si l'on veut, «l'ornière des résultats»). Enfin, de quel ordre s'agit-il? L'on peut probablement évoquer le sens du

devoir; un devoir nouveau compte tenu de la guerre. L'on peut également «avancer» qu'au désordre ambiant doit répondre l'ordre qui seul permettra de renverser le désordre. En «temps normal», le poète cultive les désordres. Mais en «temps anormal», le poète engagé dans le maquis comme l'est Char, doit cultiver l'ordre.

L'aphorisme «31» (FM, p. 182) s'inscrit dans le prolongement des deux autres :

J'écris brièvement. Je ne puis guère *m'absenter* longtemps. S'étaler conduirait à l'obsession. L'adoration des bergers n'est plus utile à la planète.

Char ne peut s'absenter longtemps, ni se complaire dans l'étalement. Ce serait indécemment de le faire. Mais écrire n'est pas pour autant indécemment. Écrire, ne fût-ce que brièvement, constitue un acte de lumière dans la nuit noire hitlérienne. Toutefois, la réalité pèse à ce point de tout son poids tragique que le poète, dans sa lucidité agissante, sait très bien que «[l]'adoration des bergers n'est plus utile à la planète». Il y a un temps pour l'action; il y a un temps pour l'adoration (au cours duquel on peut revenir sur le sens de l'action même, quitte à la considérer alors comme «aveugle»). Mais l'homme d'action peut redevenir, le temps de quelques notes écrites à la hâte, le poète qu'il est désormais par intermittence.

Puis, au cœur des événements terribles,

[l]'acte est vierge, même répété.  
(«46», FM, p. 186)

La grandeur absolue de ces aphorismes est de s'inscrire à la fois en plein cœur de la tragédie et de porter très haut les enjeux de la création. «[...] [P]ensant souvent à sa mort prochaine, René se disait que la poésie ne laisse pas de matière derrière elle; elle s'inscrit dans l'instant et non dans l'histoire, elle calcine en éclair de beauté formelle

son contenu discursif<sup>75</sup>.» Si on se fie à cette interprétation de Paul Veyne, qui semble s'appuyer sur les propos mêmes du poète, cet aphorisme repose sur deux prémisses fort sombres : la mort du poète; la poésie ne laisse pas de traces (nous faisons écho ici à un autre aphorisme de Char : «Le poète doit laisser des traces de son passage, non des preuves. Seules les traces font rêver<sup>76</sup>»). Or, dans une perspective décontextualisante, cet aphorisme, nous semble-t-il, peut acquérir une portée plus réjouissante. Certes, il est vrai qu'on peut y voir un inlassable et stérile recommencement, mais on peut y saisir également une (re)naissance perpétuelle, l'acte d'écrire un poème étant chaque fois un acte fondateur, permettant au poète d'arriver chaque fois à ce qui commence, pour paraphraser un vers de Gaston Miron<sup>77</sup>.

L'aphorisme «56» (FM, p. 189) établit les conditions respectives du poème et de la poésie :

Le poème est ascension furieuse; la poésie, le jeu des berges arides.

Le poème et la poésie seraient paradoxalement complémentaires. La poésie se déploie dans son horizontalité problématique en ce qu'elle est associée aux berges, aux rives – un espace entre deux mondes –, mais ces berges sont arides. Le poème, quant à lui, s'en arrache et entreprend son ascension furieuse. Cette fureur est sa promesse de liberté. Par ailleurs, nous ne nous interdisons pas de croire que Maurice Blanchot pensait peut-être à un aphorisme comme celui-là lorsqu'il faisait état de la «suprématie du poème». En effet, à la poésie «le jeu des berges arides», au poème l'«ascension furieuse».

L'aphorisme «59» (FM, p. 189) n'est pas sans lien, croyons-nous, avec l'action aveugle et la poésie qui voit :

Si l'homme parfois ne fermait pas *souverainement* les yeux, il finirait par ne plus voir ce qui vaut d'être regardé.

Sur le plan contextuel, cet aphorisme met en perspective le fait qu'à force de continuellement voir des horreurs, on s'y habitue et on en vient à les banaliser. Pour contrer cette banalisation, on doit «parfois» fermer les yeux, mais les fermer «*souverainement*», c'est-à-dire non par lâcheté, mais pour reprendre un tant soit peu le contrôle sur sa façon de regarder, pour se «réhumaniser». S'il ne fermait pas ainsi «*souverainement* les yeux», l'homme «finirait par ne plus voir ce qui vaut d'être regardé», l'homme en viendrait à ne plus pouvoir faire la part des choses.

En fonction de l'action et de la poésie, énonçons ceci : à force d'être toujours et uniquement dans l'action, l'«homme» devient aveugle, c'est-à-dire qu'il se ferme à tout le reste, à tout ce qui ne participe pas aux gestes directement liés à l'action. Il faut donc être capable «parfois» de les ouvrir vers l'intérieur, vers ce qui ne se voit pas à l'œil nu, ce dont peut témoigner la poésie qui, elle, voit. De plus, l'aphorisme «83» (FM, p. 195) définit le poète comme étant le «conservateur des infinis visages du vivant». Pour repousser les ténèbres, le poète se fait le «gardien» non pas d'un quelconque ordre ou d'une quelconque morale, mais de ce qui lui importe avant tout : les «infinis visages du vivant». Et l'aphorisme «96» (FM, p. 198) poétise autrement ce que d'autres aphorismes précédemment cités énonçaient : «Tu ne peux pas te relire mais tu peux signer.» «Tu ne peux pas te relire», car «[l]e poète ne peut pas longtemps demeurer dans la stratosphère du Verbe» («19»), ne pouvant «guère

*s'absenter* longtemps» («31»), «mais [il] peut signer», il peut authentifier l'œuvre de vie que représente chaque note, parcelle des «infinis visages du vivant». Nous nous sommes permis ce collage pour attirer l'attention sur le fait que les aphorismes métapoétiques de *Feuillets d'Hypnos* pourraient constituer une seule phrase, indiquant par le fait même la grande unité réflexive qui les sous-tend.

Si l'on poursuit ce collage, on peut assurément y joindre l'aphorisme «114» (FM, p. 202) :

Je n'écirai pas de poème d'acquiescement.

En exagérant à peine, on pourrait dire que cet aphorisme était inutile, tant il allait de soi que Char n'«écirai[t] pas de poème d'acquiescement». Mais face à l'horreur, au découragement qui s'en suit, il faut réitérer le refus de baisser les bras. En outre, cet aphorisme rappelle la dignité souveraine du poème.

Par ailleurs, «[l]e poète, susceptible d'exagération, évalue correctement dans le supplice» («154», FM, p. 212). Char continue de circonscrire la nouvelle donne poétique en ces temps d'inhumaine condition. Le supplice étant la souffrance portée à son paroxysme, seul un poète peut en témoigner, lui qui est habitué à côtoyer les extrêmes, les gouffres d'où il tire ses connaissances, pour paraphraser le titre d'un livre d'Henri Michaux<sup>78</sup>. Ces connaissances par les gouffres, Char les a (méta)poétisées dans un aphorisme («169», FM, p. 216) qui révèle la grandeur douloureuse mais lumineuse de la lucidité :

La lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil.

La lucidité est nécessairement, fatalement une blessure, car l'être qui y aspire donne congé aux illusions, à tous les expédients. Par ailleurs, dans le contexte de la guerre et à la suite de l'aphorisme sur le supplice, la lucidité consiste à ne pas fuir devant la souffrance, mais, au contraire, à l'affronter dans tous ses éclats. La lucidité s'acquiert donc au prix fort, mais du coup, les sacrifices, les tourments, bref la blessure, permet de s'approcher au plus près du soleil. Nous pourrions aussi «traduire» cet aphorisme ainsi : la poésie ne s'atteint qu'au prix d'un certain sacrifice, laissant apparaître la véritable lumière, la pure essence de la poésie.

Enfin, au terme de cette plongée en plein cœur de la nuit guerrière où le poète a arraché des mottes de poèmes à la terre ensanglantée, citons un dernier aphorisme métapoétique :

Il y a deux âges pour le poète : l'âge durant lequel la poésie, à tous égards, le maltraite, et celui où elle se laisse follement embrasser. Mais aucun n'est entièrement défini. Et le second n'est pas souverain.

(«199», FM, p. 223)

Le poète est à la remorque de la poésie qui pose les règles du jeu : c'est elle qui le maltraite, comme c'est elle qui lui offre ses faveurs, si nous pouvons dire. Dès lors, le poète est à la merci de la poésie, et non l'inverse. Certes, «aucun n'est entièrement défini», mais nous insistons surtout sur la précision à propos du «second [qui] n'est pas souverain». Le premier âge exercerait donc une certaine ascendance sur le deuxième, ce qui fait que la poésie serait plus souvent bourreau que complice.

Peut-on formuler les choses autrement? Le poète désire la poésie; la poésie y répond, mais ce second «âge», où la poésie se laisse «follement embrasser», n'est pas

«souverain». C'est dire que la poésie reste à conquérir, même après sa révélation, que «l'acte est vierge, même répété».

Au terme de notre lecture d'un certain nombre d'aphorismes métapoétiques, présentons une saisie plus globale des enjeux de *Feuillets d'Hypnos* tels que Gérard Dessons les a résumés :

Ainsi, *Feuillets d'Hypnos* a témoigné de cette crise du sens – et des valeurs – que constitue l'état de guerre; et il en a témoigné au cœur même de la fabrique de la signification, que constitue le langage. Mais à travers ce langage, un sujet a dit l'aventure de tous. Sa voix, jusque dans l'ellipse et l'inachevé [...] fut à la fois une parole individuelle et collective. Il y a une dimension épique dans *Feuillets d'Hypnos*; elle n'emprunte pas le genre traditionnel de l'épopée en vers, mais s'est créée avec le feuillet, une forme spécifique, qui fait de la *brièveté* le mode essentiel de son écriture<sup>79</sup>.

La crise du sens dont Char rend compte dans son recueil a débouché sur ce que nous pourrions nommer une crise du vers, car, à circonstances exceptionnelles, forme nouvelle, soit celle du feuillet élevé au rang de poétique. Même si le poète avait déjà expérimenté la brièveté, il n'en avait jamais fait le centre absolu à partir duquel irradierait la poésie.

*Feuillets d'Hypnos* est un livre sans équivalent au XX<sup>e</sup> siècle.

Les deux aspects ou deux visages de la métapoésie – soit la métapoésie implicite et explicite – coexistent dans la poésie de Char, dialoguant l'un l'autre; comme si l'un était le reflet inspiré, inspirant de l'autre : «Nous savons tous [...] qu'une image fait lentement son œuvre, en touche une autre qu'elle éclaire; qu'un poème à l'autre sert de clé<sup>80</sup>.» À la fois réflexion et émotion, la poésie de Char sait unir les deux pôles sans que l'un ne soit occulté par l'autre :

Enfin cette poésie laisse entrevoir, en amont, une «enfance» harmonieuse, un paradis de l'unité perdue [...], et en aval un espoir, une harmonie à venir, à quoi la poésie travaille, qu'elle annonce, qu'elle désigne, etc<sup>81</sup>.

C'est en explorant les extrêmes que la poésie de Char réunifie l'irréconciliable.

Comme un testament de lumière, chaque poème est un feu qui éclaire le chemin du poète et, par le fait même, le nôtre.

Char peut bien apparaître comme le poète de l'essence du poème au sens où sa poésie serait une interrogation qui noue en dialogue la séparation des choses et leur commune présence. Aussi le poète n'impose-t-il pas une simple « vision du monde ». Si sa parole peut prétendre à être fondatrice, synonyme de vérité, c'est qu'il interroge les choses en leur fondation. Toute fondation est hermétique, semble dire René Char; les choses sont contraires, séparées et néanmoins cohabitantes : ce retournement des similitudes en un questionnement infini du sens de l'être doit peut-être nous mener à découvrir la valeur ontologique de cet hermétisme qui voile et dévoile la présence<sup>82</sup>.

C'est dans cette dialectique de ce qui voile et dévoile la «commune présence<sup>83</sup>» que prend forme et sens la poésie de Char.

«Si nous habitons un éclair, il est le cœur de l'éternel<sup>84</sup>.» Un éclair qui a nom poème.

## Notes

1. Lothar Klünner, «René Char, poète de la poésie», *René Char*, s. la dir. de Dominique Fourcade, Paris, L'Herne, 1971, p. 124.
2. Maurice Blanchot, «René Char», *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1972 [1949], p. 105.
3. Lothar Klünner, *op. cit.*, p. 125.
4. Georges Mounin, *Avez-vous lu Char?* Paris, Gallimard, coll. «Essais», 1989 [1947], p. 76.
5. Michel Jarrety, *La Morale dans l'écriture. Camus, Char, Cioran*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Perspectives littéraires», 1999, p. 104.
6. Philippe Met, «Introduction», *Formules de la poésie. Études sur Ponge, Leiris, Char et Du Bouchet*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Écriture», 1999, p. 7-8.
7. Georges Mounin, *op. cit.*, p. 16-17.
8. *Ibid.*
9. Éric Marty, *René Char*, Paris, Seuil, coll. «Les contemporains», 1990, p. 83.
10. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 105.
11. René Char, «110 - Feuilles d'Hypnos», *Fureur et mystère, Œuvres complètes*, introduction de Jean Roudaut, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1983, p. 201.
12. Alain Quesnel, «Aphorisme», *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Paris, Laffont-Bompiani, coll. «Bouquins», 1997, p. 30.
13. *Ibid.*
14. Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 150.
15. Corinne Atlan et Zéno Bianu, «Le sublime au raz de l'expérience», préface à *Haïku. Anthologie du poème court japonais*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 2002, p. 7.
16. *Ibid.*, p. 8-9.
17. René Char, «La lettre hors commerce», *Recherche de la base et du sommet, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 661.
18. Philippe Met, *op. cit.*, p. 161, 165-166.
19. *Ibid.*, p. 204.
20. Paul Veyne, *René Char en ses poèmes*, Paris, Gallimard, coll. «Essais», 1990, p. 186.
21. Philippe Met, *op. cit.*, p. 204.
22. *Ibid.*, p. 210.
23. Christine Dupouy, *op. cit.*, p. 29.
24. Jean Roudaut, «Les territoires de René Char», introduction aux *Œuvres complètes* de René Char, *op. cit.*, p. XVIII.
25. Éric Marty, *op. cit.*, p. 161.
26. René Char, *Le Marteau sans maître, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 19. (Désormais, les références à ce recueil des *Œuvres complètes* seront indiquées par le sigle MSM, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.)
27. Georges Mounin, *op. cit.*, p. 79.
28. Christine Dupouy, *op. cit.*, p. 236.
29. Paul Veyne, *op. cit.*, p. 372.
30. Éric Marty, *op. cit.*, p. 235.
31. Georges Mounin, *op. cit.*, p. 83-84.
32. *Ibid.*, p. 53.
33. *Ibid.*, p. 113.
34. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 107.
35. Éric Marty, *op. cit.*, p. 148.
36. *Ibid.*
37. Paul Veyne, *op. cit.*, p. 299.
38. Christine Dupouy, *op. cit.*, p. 239.
39. *Ibid.*, p. 48.
40. Georges Mounin, *op. cit.*, p. 97.
41. Jean-Claude Mathieu, «Breton, Char : la contradiction», *René Char 10 ans après*, textes réunis par Paule Plouvier, actes du colloque du 21 mars 1998 tenu à l'Université Paul Valéry – Montpellier III, Paris, L'Harmattan, coll. «Critiques littéraires», 2000, p. 54.

42. *Ibid.*
43. Georges Mounin, *op. cit.* p. 77.
44. *Ibid.*, p. 17.
45. *Ibid.*, p. 153.
46. Christine Van Rogger Andreucci, «René Char sous sa casquette amarante...», *René Char 10 ans après*, *op. cit.*, p. 113-114.
47. Georges Mounin, *op. cit.*, p. 96-97.
48. *Ibid.*, p. 85.
49. *Ibid.*, p. 84.
50. Christine Van Rogger Andreucci, *op. cit.*, p. 106.
51. Christine Dupouy, *op. cit.*, p. 243.
52. Paul Veyne, *op. cit.*, p. 163.
53. Nelson Charest, «Appel de propositions. Le verset moderne», dossier pour la revue *Études littéraires*, <http://arabesques-editions.com/opportunites/node/5>, p. 1 de 1.
54. René Char, *Fureur et mystère*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 129. (Désormais, les références à ce recueil des *Œuvres complètes* seront indiquées par le sigle FM, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.)
55. Georges Mounin, *op. cit.*, p. 153.
56. Paul Veyne, *op. cit.*, p. 288.
57. Georges Mounin, *op. cit.*, p. 45-46.
58. René Char, *La Parole en archipel*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 409.
59. *Id.*, *Le Nu perdu*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 451.
60. Paul Veyne, *op. cit.*, p. 246.
61. *Ibid.*, p. 247.
62. Philippe Met, *op. cit.*, p. 172.
63. Christine Dupouy, *op. cit.*, p. 243.
64. Éric Marty, *op. cit.*, p. 218.
65. René Char, *Recherche de la base et du sommet*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 673.
66. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 106.
67. Georges Mounin, *op. cit.*, p. 99.
68. Éric Marty, *op. cit.*, p. 218-219.
69. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 105.
70. René Char, [sans titre], «*Feuillets d'Hypnos*», *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 173.
71. Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Bordas, 1991, p. 139.
72. René Char, «Réponses interrogatives à une question de Martin Heidegger», *Recherche de la base et du sommet*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 735.
73. René Char, «Billets à Francis Curel - II», *Recherche de la base et du sommet*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 633.
74. Gérard Dessons, *op. cit.*, p. 138.
75. Paul Veyne, *op. cit.*, p. 500.
76. René Char, «Les compagnons dans le jardin», *La Bibliothèque est en feu et autres poèmes*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 382.
77. Gaston Miron, *L'Homme rapaillé. Les poèmes*, préface d'Édouard Glissant, édition de Marie-Andrée Beaudet, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1999 [1970], p. 19.
78. Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1988 [1967].
79. Gérard Dessons, *op. cit.*, p. 147.
80. Georges Mounin, *op. cit.*, p. 14.
81. Jean-Marie Gleize, *La Poésie. Textes critiques XIV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Larousse, coll. «Textes essentiels», 1995, p. 591.
82. Éric Marty, *op. cit.*, p. 112.
83. René Char, «Commune présence», *Moulin premier*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 80.
84. *Id.*, «XXIV», «À la santé du serpent», *Le Poème pulvérisé*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 266-267.

## CHAPITRE IV

### Yves Bonnefoy

Poète de la présence, Yves Bonnefoy n'aura simultanément cessé de témoigner à quel point elle ne s'enlevait que sur le fond d'une absence, qui, chez beaucoup, est d'abord une absence à soi. Par la constance avec laquelle il aura néanmoins cherché à ranimer le feu de cette présence, fût-ce là où tout bois semblait manquer, il est devenu un des contemporains dont notre époque ne saurait se passer<sup>1</sup>.

La poésie d'Yves Bonnefoy (né en 1923) s'éloigne de l'esthétique surréaliste, bien qu'elle ait baigné, à une certaine époque, dans ce mouvement que l'ampleur rendait difficile à éviter, et qu'elle en porte nécessairement des vestiges. «Que celle-ci [sa poésie] ait commencé dans l'entourage d'André Breton vaut aussi d'être retenu, car ce bref passage par le surréalisme [...] est un des repères sur lesquels Bonnefoy, se rappelant toujours et la dette et la distance, oriente volontiers sa démarche<sup>2</sup>.» En cela, sa poésie, tout comme celle de Char, marque un dépassement des contraintes imposées par le surréalisme : «L'éthique de ce choix est déjà fortement soulignée dans le poème, où pour la première fois apparaît la condamnation explicite d'un art trop exclusivement préoccupé de sa spécificité esthétique, d'une poésie dont le souci majeur serait de "...préserver / Dans l'orgueil le néant de quelque forme..."<sup>3</sup>.» Poète de la conscience profonde, Bonnefoy fait de la poésie une quête de la «présence» – cette présence constituant à la fois la conscience et l'essence de la poésie : «[...] conscience : le *vrai lieu*, patrie terrestre où s'aboliraient les contradictions, où sauraient enfin se réconcilier le sens et la présence, accédant ensemble à la "vérité de

parole<sup>4</sup>». Se laissant difficilement aborder – «Ce serait médire de Bonnefoy que tenter de faire croire que sa poésie est d'un accès facile<sup>5</sup>» –, sa poésie réfléchit sur elle-même surtout par métaphore. Sa métapoésie est alors beaucoup plus implicite qu'explicite, mais se manifeste de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953), jusqu'aux *Planches courbes* (2001).

Contrairement au surréalisme qui explore le rêve, l'inconscient, la «surréalité», l'acte de poésie est pour Bonnefoy un projet de rapprochement du «réel», de la présence : «On comprend que, pour Yves Bonnefoy, si le mot "poésie" est synonyme de "vrai lieu", d'accession ou de retour à la présence authentique ("retour à la demeure de l'être"), alors poésie est synonyme de recherche de la poésie, de travail en vue de la poésie<sup>6</sup>.» Sa métapoésie se distingue donc par le fait d'avoir pour principale quête la présence dans et par le poème. Si Bonnefoy métapoétise pour mieux accéder à une communion de l'être avec sa conscience, sa métapoésie transcende ce qu'elle fonde, étant le moyen pour accéder à une conscience profonde de la poésie, mais avant tout, de l'existence.

Ainsi la poésie est-elle appelée à une mission, qui est de restaurer l'unité spirituelle perdue à notre appréhension des rapports entre l'homme et l'homme, entre l'homme et la terre. Et sans doute, pour qu'on puisse la tenir capable d'une régénération à la fois si subtile et si complète, il faut bien qu'elle soit plus qu'un art d'écrire. L'usage fréquent dans les essais de Bonnefoy d'expressions telles que «La conscience de poésie», «le sentiment poétique», «l'intuition poétique», désigne le domaine d'une médiation où s'accomplit l'alliance de tous les arts, arts de la parole et «arts du silence», pour la libération et l'approfondissement de «La même voix, toujours». [...] Bonnefoy a ceci en commun avec toutes ces tentatives, ces velléités [associées aux manifestes surréalistes], qu'il voit dans la «conscience de la poésie» le chemin, périlleux certes, mais le seul chemin praticable qui en notre temps mène encore au salut personnel et collectif<sup>7</sup>.

En parallèle à l'écriture de la poésie, Bonnefoy a publié plusieurs livres qui réfléchissent sur la poésie; définissant sa propre poétique, sa propre conception de la

poésie. Comme l'écrit Patrick Née dans un ouvrage récent sur Bonnefoy (2005), «[n]ul ne contestera que, parmi les contemporains, Yves Bonnefoy figure comme le poète par excellence de l'espoir de "la présence"; encore faut-il bien se représenter à quel point il en est aussi le métapoéticien le plus profond, et pour ainsi dire l'enseignant, tout d'abord dans son œuvre critique<sup>8</sup>[...]». Et, comme le dit John E. Jackson dans son étude sur le poète, «[l]'art est inséparable de l'amour. Sauf qu'une fois ce postulat reconnu, il reste, et c'est ici que commence le travail de l'historien ou du critique, à déterminer ce que l'Artiste, ou du moins son tableau, aura aimé<sup>9</sup>». Ainsi ne pouvons-nous passer sous silence les nombreux essais de Bonnefoy, notamment celui portant directement sur la création poétique, *L'Acte et le lieu de la poésie*, publié en 1958. Bien que notre analyse ne porte que sur la métapoésie, cet essai – à teneur de manifeste («Je voudrais que la poésie soit d'abord une incessante bataille<sup>10</sup>») – s'avère crucial en ce que Bonnefoy y pose les balises de sa propre conception de la poésie, voire de sa métapoésie : «La parole peut bien, comme je le fais maintenant, célébrer la présence, chanter son acte, nous préparer en esprit à sa rencontre, mais non pas nous permettre de l'accomplir<sup>11</sup>.» Et si la poésie, comme la parole, peut «chanter son acte», elle fonde surtout une quête incessante d'elle-même, un espoir à inscrire à jamais dans une présence qui se projette vers l'avenir : «Il faut, autrement dit, réinventer un *espoir*. Dans l'espace secret de notre approche de l'être, je ne crois pas que soit de poésie vraie qui ne cherche aujourd'hui, et ne veuille chercher jusqu'au dernier souffle, à fonder un nouvel espoir<sup>12</sup>.» Cette quête que pose la poésie envers elle-même consiste en un désir, un manque, une absence qui réclame la présence. Et nommer la poésie dans le poème interpelle cette présence :

Je pense en premier lieu à un *grand refus*. Quand nous avons à « prendre sur nous », comme on dit de quelqu'un que le malheur frappe; quand nous avons à défier l'absence d'un être, le temps qui nous a dupé, le gouffre qui se creuse au cœur même de la présence, ou de l'entente, que sais-je, c'est à la parole que nous venons comme à un lieu préservé. Le mot est l'âme de ce qu'il nomme, nous semble-t-il, son âme toujours intacte. Et s'il dissipe dans son objet le temps, l'espace, ces catégories de notre dépossession, s'il l'allège de sa matière, c'est sans porter atteinte à son essence précieuse et pour le rendre à notre désir. Ainsi Dante qui l'a perdue va-t-il *nommer* Béatrice. Il appelle en ce seul mot son idée et demande aux rythmes, aux rimes, à tous les moyens de solennité du langage de dresser pour elle une terrasse, de construire pour elle un château de présence, d'immortalité, de retour<sup>13</sup>.

La poésie nommée ainsi dans le poème répondrait à ce rituel d'immortalisation de sa présence. Étant aussi un acte d'amour, le poème, ce « lieu » de poésie, se lie à la poésie par sa projection en elle, une certitude à chercher incessamment. Bonnefoy s'engage, engage la poésie, engage le lecteur dans cette voie de la « présence », qui deviendra son cheval de bataille tout au long de son œuvre :

Et je suis prêt quant à moi, dans le devenir poétique, dans la parole en tant qu'invention ou retour, et pour aller sur la voie qui se découvre la seule, à affirmer follement cet *ici* et ce *maintenant* qui sont déjà, c'est vrai, un là-bas et un autrefois, qui ne sont plus, qu'on nous a volés, mais qui, éternellement dans leur finitude temporelle, universellement dans leur infirmité spatiale, sont le seul bien concevable, le seul lieu qui mérite le nom de lieu<sup>14</sup>.

L'œuvre de Bonnefoy compte plusieurs recueils de poèmes, dont les premiers ont été rassemblés sous le titre *Poèmes* (1978), sur lesquels portera en grande partie notre analyse. Il s'agit de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953), d'*Hier régnant désert* (1958), de *Pierre écrite* (1965), et de *Dans le leurre du seuil* (1975). Pour ce qui est des recueils plus récents, nous étudierons des poèmes de *Ce qui fut sans lumière* (1987), puis des *Planches courbes* (2001). Couvrant ainsi une bonne partie de l'œuvre poétique de Bonnefoy, nous notons que la métapoésie dans les recueils de *Poèmes* a tendance à être davantage implicite, alors que celle des recueils

plus récents réfléchit plus ouvertement, plus explicitement sur la poésie. Tout comme Apollinaire et Char, Bonnefoy est habité par sa «croyance en la poésie<sup>15</sup>». En outre, sa poésie oscille

[e]ntre deux mondes : le trajet est essentiellement de vie et de pensée, il est constitué par le changement de la relation aux objets et aux êtres, par le développement d'une expérience de langage<sup>16</sup>.

Enfin, certains le considèrent déjà comme l'un des plus grands poètes de langue française :

S'il est encore trop tôt pour fixer de manière définitive la place de Bonnefoy dans l'histoire de la poésie française, il ne fait aucun doute que son œuvre s'inscrit déjà dans une lignée dont Nerval et Baudelaire, puis Rimbaud et Mallarmé, plus tard Breton dessinent le visage<sup>17</sup>.

### **A. Un pas vers la présence : *Douve***

En poésie, réalité et langage rassemblent leurs pouvoirs. Mieux encore : la poésie et son commentaire sont indissolublement liés<sup>18</sup>.

Qu'entend-on par «présence» quand on fait mention de la poésie de Bonnefoy? Il s'agit d'une poésie en quête de la véritable essence de la poésie dans le poème : «Je voudrais réunir, je voudrais identifier presque la poésie et l'espoir. Mais que ce soit par quelque détour, puisqu'il y a deux poésies et une chimérique et mensongère et fatale, comme il y a deux espoirs<sup>19</sup>.» Cette recherche de la présence, dont témoignent plusieurs poèmes de Bonnefoy, révèle une recherche de la poésie, de la «présence» de la poésie. Cette présence serait dès lors celle que la poésie s'accorde à elle-même au

cœur du poème. Bonnefoy écrira que «[d]ésormais nous avons une raison d'être qui est cet acte soudain<sup>20</sup>». Or, cet «acte soudain» ne s'avère-t-il pas le poème, creuset de la présence poétique par excellence? Ainsi l'écriture est-elle pour Bonnefoy un acte entier, où chaque mot doit peser de tout son poids d'existence, de souffle poétique :

Un savoir, tout négatif et instable qui soit, que je puis peut-être nommer la *vérité de parole*. Tout le contraire d'une formule. Une intuition, entière dans chaque mot. Et un « amer savoir », certes, puisqu'il confirme la mort. La guérison de présence, il sait qu'elle se dérobe<sup>21</sup>.

Et la poésie doit tout naturellement tendre vers cette présence, qui se révèle en fait l'accueil de la poésie dans le poème – l'ouverture et le consentement aux mots :

Mais la chance de la poésie à venir, en tant au moins que bonheur (et je puis bien, maintenant, consentir à ce bonheur), est qu'elle est au point de connaître, dans son durable exil, ce que peut ouvrir la *présence*<sup>22</sup>.

Mais, observe Jean-Marie Gleize, il ne faut pas s'y méprendre : «[...] il [Bonnefoy] est moins requis par la présence réelle de l'objet que par l'intuition d'une présence en l'objet ou, par lui, il vise l'être, ou ce qu'il appelle parfois l'absolu, il aspire "à rendre à l'objet terrestre sa vocation d'absolu"<sup>23</sup>». Puis, comme l'affirme Jean-Luc Steinmetz : «Comment [...] ne pas être sensible au trajet comme au projet qui furent les siens, à l'authenticité qu'il revendique [...]»<sup>24</sup>? Voyons, en commençant par le premier recueil de *Poèmes*, comment cette «authenticité», cette présence recherchée et accueillie au sein du poème en fait une démarche métapoétique.

## . La poésie comme métaphore

*Du mouvement et de l'immobilité de Douve* constitue, en 1953, le premier recueil de poèmes publié de Bonnefoy. Il compte 68 poèmes, répartis en 5 sections : «Théâtre», «Derniers gestes», «Douve parle», «L'Orangerie» et «Vrai lieu». Ces poèmes se présentent sous diverses formes, soit en vers rythmés ou libres («Cet emploi à la fois rythmé et libre du vers est caractéristique de l'écriture poétique contemporaine<sup>25</sup>»), soit en prose; tantôt titrés, tantôt numérotés; parfois ponctués, parfois rimés. Le recueil semble alors aussi disparate qu'il est traversé d'une constante : la métaphore qu'incarne Douve. On peut effectivement la suivre d'un poème à l'autre, tant sa présence est forte et tant elle recèle de mystères, dont celui de la poésie.

Faut-il, après bien d'autres, se demander *qui* est Douve, ce personnage sans visage, héroïne, indispensable interlocutrice et victime sacrificielle? La question n'est jamais hors de propos, même si la réponse en est toujours fuyante. Dans sa plus immédiate manifestation, Douve est femme, mais aussi paysage désolé, rivière perdue dans les sables, elle est la figure sensible de l'âme, de la poésie, de la parole même, et bien plus sans doute<sup>26</sup>.

Le nom de Douve suscitant à lui seul plusieurs interprétations, le caractère polysémique de cette figure légitime d'emblée une lecture métapoétique, à savoir que Douve pourrait, tout en représentant autre chose, incarner, révéler la poésie même, ou du moins sa quête, la recherche de sa présence. Certains critiques y ont d'ailleurs vu une réflexion sur la poésie, voire sur le langage. Ainsi, Florence de Lussy a noté :

Véritable nœud de polysémie, ce mot marquait pour Yves Bonnefoy un moment de conscience, à la fois mise en garde contre les fixations mortelles du langage et ouverture vers un espoir prenant figure de contrée bruisante de vie « bien qu'encore mêlée de nuit », le « vrai lieu », selon la terminologie du poète<sup>27</sup>.

Gérard Gasarian a également fait état du langage :

Le vrai drame de *Douve* se joue en définitive sur la scène du langage. Parce qu'elle est recherchée dans des mots qui ont goût à la fois de mort et d'immortalité, la présence est pleine d'une ambiguïté qu'on retrouve, métaphoriquement transposée, jusqu'en ses figures thématiques. [...] «Vrai lieu» de la présence, le poème est devenu l'objet de la quête poétique<sup>28</sup>.

Jean Paris ira plus loin en faisant de Douve une métaphore par excellence de la poésie :

Douve. On peut sans fin, et bien vainement, s'inquiéter du sens de cette syllabe mystérieuse. [...] Douve assume tant d'avatars de l'imagination qu'elle évoque, avant tout, l'idée de poésie. Maintes métaphores, d'ailleurs, précisent ce symbole, l'apparentent au langage, disant Douve « parole proche », « signe », « terre du verbe »; et le destin que lui prête Bonnefoy ne rappelle-t-il [pas] celui que Laude assignait au poème<sup>29</sup>?

Enfin, Bonnefoy nous a écrit ceci, lorsque nous l'avons questionné à ce sujet :

[...] un livre de poésie est le produit d'une écriture qui, naissant pour une bonne part dans une région en deçà en nous de la prise de la conscience, est constatée par l'auteur au moins autant que produite, et il en va ainsi de cette figure de Douve, que je puis interpréter comme vous le tentez vous-même, mais sans avoir le droit de dire que je lui ai donné a priori un contenu métaphorique. Je l'ai constatée, je puis lui donner une signification, ou plusieurs, mais plutôt après coup qu'avant le projet du livre, qui n'était que d'écrire, précisément, d'écrire pour découvrir.

Ceci dit, je ne refuse pas de voir dans l'émergence de «Douve», et au-delà d'expériences tout de même très immédiates, l'événement de la présence qui «meurt» dans la pensée conceptuelle pour renaître dans la parole poétique. [...] Ce n'est donc pas exactement de la poésie qu'il s'agit : mais de l'objet de la poésie, de ce qu'elle veut attester, rejoindre<sup>30</sup>.

Douve n'aurait pas été liée intentionnellement à la poésie au départ; elle l'est devenue sensiblement après un retour sur l'œuvre, où elle apparaît dans une quête profonde de la présence poétique. À la lecture du recueil, Douve se révèle

effectivement telle la figure qui représente cette quête de la poésie, ce vers quoi tend tout poème, ce à quoi aspire la poésie même, devenue «objet» de ses propres désirs. La métopoésie étant une «réflexion» sur la poésie, cette réflexion peut prendre diverses formes métaphoriques, ce qui est notamment le cas dans la poésie de Bonnefoy.

Quoi qu'il en soit, pour notre part, nous n'hésitons pas à percevoir en Douve une métaphore de la poésie comme quête et conquête, dont le pouls fait vibrer le vers au présent (elle se verra d'ailleurs clairement associée à la poésie dans un poème de ce recueil). C'est ce que nous démontrerons dans les pages suivantes.

### **. Une poésie à conquérir**

Le premier poème de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* qui contient, selon nous, une image métopoétique est la partie «IV<sup>31</sup>» de «Théâtre», la toute première section du recueil. Ce poème ne nomme pas expressément la poésie, mais propose une image nous la suggérant. C'est la première fois que Douve est nommée dans le recueil.

Je me réveille, il pleut. Le vent te pénètre, Douve,  
lande résineuse endormie près de moi. Je suis sur une  
terrasse, dans un trou de la mort. De grands chiens de  
feuillages tremblent.

Le bras que tu soulèves, soudain, sur une porte,  
m'illumine à travers les âges. Village de braise, à  
chaque instant je te vois naître, Douve,

À chaque instant mourir.

(«IV», p. 48)

Ponctué et découpé de la sorte, il s'agit d'un poème en prose, bien qu'il se termine par un vers. La succession de courtes scènes donne à ce poème l'allure d'un récit. Le présent prend alors ancrage dans l'enchaînement d'actions qui se déroulent à mesure que le poème s'écrit. Les images donnent par ailleurs un ton onirique au poème, comme si l'on se trouvait dans un autre monde; et pourtant, le protagoniste se «réveille». Douve est (re)nommée «lande résineuse» dormant près de lui. Le protagoniste se trouve dans «un trou de la mort» qui n'est pas sans évoquer la noirceur de la nuit, d'une nuit de non-crédation peut-être, où il veille. L'image «De grands chiens de feuillages tremblent» confère au paysage du poème une atmosphère tout à fait irrédelle. Cette première partie connote une certaine angoisse devant la mort, devant le néant. Néant de l'absence? De l'inexistence avant la création? La seconde strophe évoque l'éveil de Douve, sa naissance, sa renaissance. «Le bras que tu soulèves, soudain» tel un seul geste redonnant vie à tout un passé qui semblait mort auparavant; tel un geste qui «illumine à travers les âges». Puis Douve est comparée à un «village de braise», où le feu naît et meurt puis renaît encore, de même que Douve meurt et renaît à chaque instant. Douve peut symboliser la poésie qui naît et meurt à chaque poème : «à chaque instant je te vois naître, Douve, à chaque instant mourir». Ainsi, ce poème serait une métaphore filée de la création poétique – dans une métapoésie implicite mais qui ne s'en révèle pas moins présente.

Douve, quelle que soit la forme de son être à tel moment ou autre du poème, subit la «méditation de la mort» que Bonnefoy affirme être «la matière de la poésie» et qui répond, dans le registre de l'imaginaire, au procès intenté dans les essais au *concept*<sup>32</sup>.

Toujours dans la même suite poétique, le poème en prose «VI» (MID, p. 50) constitue, si l'on garde toujours en mémoire le nom de Douve – bien qu'elle n'y soit

pas nommée – un autre poème dont les images rappellent le sujet du poème ou de la poésie.

Quelle pâleur te frappe, rivière souterraine, quelle  
Artère en toi se rompt, où l'écho retentit de ta chute?

Ce bras que tu soulèves soudain s'ouvre, s'enflamme.  
Ton visage recule. Quelle brume croissante m'arrache  
ton regard? Lente falaise d'ombre, frontière de la  
mort.

Des bras muets t'accueillent, arbres d'une autre rive.  
(«VI», p. 50)

En une «rivière souterraine», Douve revêt l'aspect fluide et continu de l'eau qui coule mais qui peut se «rompre». Tout comme dans le poème cité précédemment, «ce bras qu[']elle soulève] soudain s'ouvre» cette fois-ci, «s'enflamme». À la fois eau et feu, Douve-poésie se porte, par le poème, à la limite d'une «lente falaise», à la «frontière de la mort». Cependant, la fin du poème dénote une sortie salutaire de cet état extrême, où l'accueil est toutefois aux «bras» d'inconnus, «arbres d'une autre rive». Ainsi, ces «bras muets» ne peuvent-ils pas être les lecteurs, accueillant le poème, la poésie? La poésie n'est-elle pas toujours sujette à l'abandon, à l'infidélité envers son créateur? N'est-elle pas toujours appelée vers cette «autre rive», ces autres regards dont elle a besoin pour poursuivre sa création? Dans ce geste ultime de créer et de détruire, la poésie est à la poursuite d'une mémoire qu'elle porte telle une lumière à jamais menacée de s'éteindre. Cette poursuite passe à travers l'espoir et la mort, se succédant indéfiniment.

Douve est toujours présente, ainsi qu'un fantôme obsédant le poète. Elle va et vient telle une proie qui s'approche du gouffre sans jamais lui céder complètement sa

chair. Le poème suivant, «XIII»<sup>e</sup> de la même section (MID, p. 57), nous donne, en vers cette fois-ci, l'illusion que la poésie se laisse prendre. Mais elle est toutefois «froide», inerte, ne révélant plus l'inspiration profonde qui la traverse.

Ton visage ce soir éclairé par la terre,  
Mais je vois tes yeux se corrompre  
Et le mot visage n'a plus de sens.

La mer intérieure éclairée d'aigles tournants,  
Ceci est une image.  
Je te détiens froide à une profondeur où les images ne  
prennent plus.

(«XIII», p. 57)

La première strophe donne ce mince espoir d'un «visage éclairé par la terre». Ce sont les yeux qui donnent ou non une vie au visage, que l'on suppose être celui de Douve, et par extrapolation celui de la poésie. Le premier vers de la seconde strophe est également empreint d'un espoir, qui est cependant menacé «d'aigles tournants» nous rappelant l'étrange lien unissant un prédateur à sa proie. Le vers «Ceci est une image» contient une réflexion métapoétique – comme un instant où l'on saisirait au vol une image, dont la légitimité serait inscrite dans le poème. Le dernier vers du poème, marqué à la fois d'une possession qui se révèle être dépossession, est révélateur de ce que la poésie n'est jamais acquise, qu'elle se pose pour reprendre son envol à chaque poème. La posséder, la «détenir» comme le dernier vers le dit, même la mort se révèle incapable de le faire. La froideur associée à l'absence d'images contraste avec la lumière du début de chaque strophe de ce poème. Le mot «profondeur» nous rappelle également le gouffre, où toute absence de lumière, de chaleur et d'air favorise l'étouffement et la mort. Est-ce à dire que la poésie ne doit

pas révéler sa source profonde? Ce poème nous montre une poésie qui se révèle toujours partiellement, voilée par le jeu qu'elle opère entre l'ombre et la lumière. Cette présence-absence de l'inspiration poétique est nécessaire à l'accomplissement de la poésie. Au dernier vers, les «images» (poétiques) ne peuvent «prendre», c'est-à-dire apparaître, qu'à la lumière dont l'ombre serait la contrepartie créatrice. Par extrapolation, l'on pourrait évoquer le procédé photographique, où l'ombre et la lumière s'équilibrent pour produire une image.

Le poème en prose suivant – «XIV» (MID, p. 58) – s'inscrit dans cette même perspective de l'«image» poétique. Mise à nu une fois écrite, «couchée» sur la page «blanche», la poésie s'expose au regard de l'autre, devient vulnérable, s'ouvre à la polysémie qui l'habite. Ainsi peut-on voir dans l'image «Douve étendue [d]ans une pièce blanche» la métaphore de la poésie, voire de tout poème «matérialisant», concrétisant la poésie.

Je vois Douve étendue. Dans une pièce blanche, les  
yeux cernés de plâtre, bouche vertigineuse et les mains  
condamnées à l'herbe luxuriante qui l'envahit de toutes  
parts.

La porte s'ouvre. Un orchestre s'avance. Et des yeux à  
facettes, des thorax pelucheux, des têtes froides à becs,  
à mandibules, l'inondent.

(«XIV», p. 58)

Le réseau lexical de ce poème est particulier. Suggérant des images fortes et colorées, celui-ci nous donne l'impression d'une scène qui se déroule très rapidement à partir du moment où «[l]a porte s'ouvre» à la seconde strophe. Dans la première strophe, on imagine Douve immobile, presque morte : «l'herbe luxuriante» nous donne l'image d'une tombe que l'herbe recouvre petit à petit, tandis que «les yeux

cernés de plâtre» – tels ceux d’une momie – pourraient symboliser la poésie qui dort, dénuée de vie, absente de sa propre création. La seconde strophe débute sur un ton plutôt cérémoniel au son d’un «orchestre» où d’étranges êtres, parties détachées d’un corps, «inondent» Douve. Ces «yeux à facettes», «thorax pelucheux», «têtes froides à becs [et] à mandibules», ne contribuent-ils pas à redonner vie à Douve? Ne viennent-ils pas lui donner un sens? Ces parties du corps nous rappellent d’ailleurs l’aspect sensoriel du corps. La pluralité est présente; polysémie de l’écriture poétique qui s’abandonne aux regards détachés de son propre créateur. Toujours partagée entre l’ombre et la lumière, la poésie se crée à mesure que sa vie se prolonge dans les regards qui l’éclairent autrement. La première strophe nous montre une poésie stagnante en quelque sorte, alors que la seconde nous peint une poésie féconde par l’«inondation» d’autres regards. Cette inondation par les autres semble bienfaitrice autant que destructrice. La poésie se trouve ainsi dans une sorte d’état précaire où vivre et mourir se chevauchent, lui donnant tout son envol et la fureur d’exister.

Le poème «XVIII» (MID, p. 62), soit l’avant-dernier de la même suite poétique, fait une allusion directe à la poésie. L’on y confirme «explicitement» le rapport étroit de Douve et de la poésie qui, intimement liées dans le poème, marchent au même rythme, expriment d’une seule et même voix la poésie, parfois pourtant insaisissable. Cette «présence exacte», tant réclamée dans les poèmes, se révèle enfin telle la rencontre précise de la poésie avec elle-même. «Il n’y aurait donc de présence que poétique, au sens large<sup>33</sup>.» Et le «je» du poème – soit poète, soit poème – saisit cet instant où la poésie se révèle à elle-même autant qu’à «lui».

Présence exacte qu’aucune flamme désormais ne  
saurait restreindre ; convoyeuse du froid secret ;

vivante, de ce sang qui renaît et s'accroît où se  
déchire le poème,

Il fallait qu'ainsi tu parusses aux limites sourdes, et  
d'un site funèbre où ta lumière empire, que tu subisses  
l'épreuve.

O plus belle et la mort infuse dans ton rire ! J'ose  
à présent te rencontrer, je soutiens l'éclat de tes gestes.  
(«XVIII», p. 62)

La première strophe parle d'une «déchir[ur]e» du poème, où «renaît et s'accroît» Douve-poésie. «[L]e poème» de cette strophe ne symbolise-t-il pas la poésie même, décrite comme un seul et long poème, mais parsemée de multiples déchirures qui font croire à une certaine mort? La seconde strophe justifie le retrait de la poésie «où se déchire le poème», où elle est alors absente à elle-même et à sa création. «Douve, à laquelle fait penser le “tu” de notre “pierre”, [est] une entité insaisissable; elle [est] plus importante en tant que figure qu'en tant que réalité<sup>34</sup>.» La dernière strophe du poème est la scène de la rencontre d'un «je» et de Douve-poésie («tu»), bien qu'elle ne soit pas nommée. Le «je» accueille cette présence de la poésie comme une révélation, presque amoureuse. Par ailleurs, dans plusieurs poèmes, dont ceux qui mettent en scène Douve, le «je énonciateur» est celui sur lequel repose une charge poétique : «[...] le “je” n'est pas celui d'Yves Bonnefoy, mais le sujet impersonnel de la parole poétique<sup>35</sup>». Il ose donc à présent la rencontrer, plus belle à ses yeux, même empreinte de cette mort qu'elle porte en elle.

«Aux arbres» (MID, p. 65-66), premier poème de la partie «Derniers gestes», fait allusion à la poésie, en mettant en perspective l'opposition entre parole et silence. Douve y est toujours nommée, plutôt insaisissable, «même morte». Le poème se compose de six quatrains et d'un distique dont quelques vers, surtout dans les quatre

premiers quatrains, sont en alexandrins. «L'éternelle ambition de saisir le réel en une grande équation, de le comprendre comme un ordre, Bonnefoy décide, par le moyen des mètres pairs, de la conserver dans sa pratique de l'écriture<sup>36</sup>.» La longueur des vers diminue progressivement vers la fin, tel un silence s'installant peu à peu. La ponctuation y est présente autant que la rime, bien que celle-ci soit irrégulière. Le poème s'adresse aux arbres directement dans les quatre premières strophes, puis à la parole vers la fin, quoique celle-ci s'amenuise à ce moment précis du poème, laissant place au silence. L'on peut repérer une certaine analogie entre les arbres et la «feuille» sur laquelle s'inscrit la parole poétique. Symbolisant en quelque sorte la matière, support d'écriture, espace tangible du poème, l'arbre serait alors une preuve vivante de la possibilité de l'écriture poétique.

Vous qui vous êtes effacés sur son passage,  
Qui avez refermé sur elle vos chemins,  
Impassibles garants que Douve même morte  
Sera lumière encore n'étant rien.

Vous fibreuse matière et densité,  
Arbres, proches de moi quand elle s'est jetée  
Dans la barque des morts et la bouche serrée  
Sur l'obole de faim, de froid et de silence.

J'entends à travers vous quel dialogue elle tente  
Avec les chiens, avec l'informe nautonier,  
Et je vous appartiens par son cheminement  
À travers tant de nuit et malgré tout ce fleuve.

Le tonnerre profond qui roule sur vos branches,  
Les fêtes qu'il enflamme au sommet de l'été  
Signifient qu'elle lie sa fortune à la mienne  
Dans la méditation de votre austérité.

(«Aux arbres», p. 65)

S'adressant aux arbres donc, un «je» s'enquiert d'«elle», de Douve, de la poésie. Douve passe à travers ces arbres qui «referm[ent] sur elle [leurs] chemins»,

s'inscrivant ainsi en eux, laissant une preuve de sa vie même. Tout est possible dans cette première strophe où la poésie, bien avant de se créer, est déjà «lumière», où «même morte», même «n'étant rien», se possède dépossédée. L'arbre est finalement l'espace tangible où «confirmer» la poésie. Il est aussi le lieu de rencontre possible entre l'insaisissable poésie et la «fibreuse matière et densité» : «[...] ce lieu de l'arbre devient la racine même de la notion de lieu<sup>37</sup>». La seconde strophe nous rappelle une certaine «matérialité» à laquelle la poésie doit toucher pour s'ancrer dans le «réel». Cet élément «terrestre» prend une importance capitale dans la poésie de Bonnefoy, où la poésie risque de se perdre si elle n'est pas inscrite sur de la «pierre», dans le monde sensible du moins. N'est-ce donc pas à ce prix que l'on obtient la présence, tant requise par Bonnefoy dans ses poèmes?

On sait pourtant les risques que le langage fait courir à la poésie : véhicule aussi bien de la présence que du concept, le langage n'est en rien garant de la saisie du monde. Aussi la présence ne sera atteinte qu'au prix d'une lutte incessante contre le langage, dont l'enjeu est la «vérité de parole»<sup>38</sup>.

La troisième strophe rejoint cette nécessité de l'«arbre» dans la relation qu'entretient le poète avec la poésie. Comme une sorte de médium lui servant à communiquer avec elle, l'«arbre» lui permet d'en suivre la trace, bien que le chemin emprunté soit tortueux. Le «je» s'abandonne ainsi corps et âme dans un «je vous appartiens par son cheminement». Un rapport à la poésie plutôt ambigu, où le maître-créateur devient l'esclave de sa création, où l'on poursuit l'être désiré qui nous échappe. Puis ce lien devient plus fort à la quatrième strophe où la vie de l'«arbre», du haut de sa nature même, devient le fervent symbole de l'union possible des destins du créateur et de sa création, du «je» poétique et de la poésie. Car «li[ant] sa fortune à

la [sienne] / Dans la méditation de [leur] austérité», la poésie devient possible et saisissable dans le meilleur des mondes.

La suite du poème s'articule autour du même thème, par l'entremise d'une autre métaphore cependant. S'adressant directement à la «parole» cette fois-ci, le «je» interroge les fondements mêmes de ce qui s'inscrit sur la page.

Que saisir sinon qui s'échappe,  
Que voir sinon qui s'obscurcit,  
Que désirer sinon qui meurt,  
Sinon qui parle et se déchire?

Parole proche de moi  
Que chercher sinon ton silence,  
Quelle lueur sinon profonde  
Ta conscience ensevelie,

Parole jetée matérielle  
Sur l'origine et la nuit?  
(«Aux arbres», p. 65-66)

Comme nous l'avons mentionné au préalable, la longueur des vers de cette seconde partie du poème va en diminuant, comme si la densité de la parole allait en déclinant jusqu'à la fin du poème. À la première strophe, le regard est entièrement tourné vers ce qui «s'échappe», ce qui «s'obscurcit», ce qui «meurt», «parle et se déchire». «Que saisir / que voir / que désirer sinon [...]?» Le dernier vers de ce premier quatrain est révélateur de ce que la parole doit se «déchirer» pour s'accomplir. Or c'est ce déchirement qui deviendra l'ultime mise à nu de la poésie. La parole poétique et le créateur se rencontrent dans un instant de fureur et de fuite, ne laissant sur leur passage que des traces, toujours à refaire.

Le second quatrain de ce passage montre la proximité qui peut exister entre parole et créateur, entre la parole et un «je» qui cherche désormais l'ombre pour en faire

rejaillir la lumière. Les images évoquent, tout comme dans la strophe précédente, la contrepartie de la parole, soit le «silence», la profondeur et la «conscience ensevelie». Ce n'est qu'à la toute fin du poème que l'on sent enfin une saisie de cette absence se révélant immédiatement présence.

La fin du poème repose sur deux vers venant justement confirmer la révélation de la poésie que l'on a saisie un instant : cette «parole matérielle» jetée «sur l'origine et la nuit» ne vient-elle pas symboliser la poésie réalisée dans le court espace du poème? À la limite, on serait tentée d'y lire «parole jetée matérielle sur le papier». Cette image nous renvoie indéniablement à l'«écriture» en tant que telle de la poésie. Ce passage clausulaire effectue également un retour sur le début du poème, où l'arbre vient servir d'appui formel, quasi physique, voire essentiel à la poésie. L'on voit un certain jeu sur les contrastes dans cette parole jetée sur la nuit – noire – alors qu'en réalité elle se dépose sur une page blanche, ultimement. Cette parole «matérielle» ne vient-elle pas justement donner de la clarté à une blancheur que l'on peut associer à une sorte de néant si rien ne l'habite? La «parole» jetée sur «l'origine» fait revivre sa propre vérité, son origine fondatrice. Le point d'interrogation qui clôt ce passage vient, selon nous, relancer la quête poétique. Ce poème incarne à la fois la présence revendiquée dans la poésie de Bonnefoy et celle de l'instant du poème où elle se révèle précisément.

Le poème «Le Seul témoin» (MID, p. 69) se compose de six parties numérotées. De cette suite de poèmes plutôt brefs, le poème en vers «III» retient notre attention quant à ses images nous suggérant une réflexion sur la poésie. Tantôt femme, tantôt poème, Douve est poésie. «La nature profonde et véritable de cette étrange personne,

Douve, est dite : présence en acte de la parole et de la mort du moi<sup>39</sup>.» Douve, cet être aussi abstrait que réel, est l'objet d'une quête incessante de celui qui la nomme ainsi. Trop absente/présente à l'écriture, elle ne peut être femme sans être poésie. Les poèmes nous la présentent à la fois imposante et fragile. Dans un seul poème, elle passe de la vie à la mort. Chaque poème donne donc l'espoir et l'accomplissement d'un instant de lumière.

Le peu d'espace entre l'arbre et le seuil  
Suffit pour que tu t'élances encore et que tu meures  
Et que je croie revivre à la lumière  
D'ombrages que tu fus.

Et que j'oublie  
Ton visage criant sur chaque mur,  
O Ménade peut-être réconciliée  
Avec tant d'ombre heureuse sur la pierre.  
(«Le Seul témoin», p. 69)

Le mouvement de contrastes se poursuit entre vie et mort, lumière et ombre. L'espace restreint dans lequel peut s'accomplir la poésie, dans lequel la poésie choisit de s'accomplir nous est suggéré dans le premier vers du poème : «entre l'arbre et le seuil». Cet espace «suffit» pour qu'elle se réalise totalement au deuxième vers. Le «je énonciateur» est très important en ce qui a trait à l'accueil de la présence poétique se révélant au poème («que je croie revivre»). Cette «résurrection» qu'accomplit le poème à l'instant même où il s'écrit n'est que de courte durée : «que je croie revivre à la lumière / D'ombrages que tu fus.» L'on en déduit que la poésie se maintient nécessairement dans l'obscurité de son absence. Cette relation «je/Douve» crée le dialogue incessant entre le créateur et la poésie, entre la poésie et la poésie. Absente à elle-même, elle doit constamment se chercher, chercher sa propre existence.

La seconde strophe de ce court poème poursuit la «phrase» entamée dans la première : «Et que je croie revivre.../ Et que j'oublie / Ton visage criant sur chaque mur». La poésie est accueillie dans le poème qui, bien que lumière, n'oublie jamais la part d'ombre qui le constitue également. Plus l'on tente d'oublier le visage – de la poésie – «criant sur chaque mur» – chaque poème –, plus on se le rappelle. De ces contradictions ressort une réconciliation possible de l'ombre et de la lumière, celles-ci étant aussi étrangères que liées : «Avec tant d'ombre heureuse sur la pierre.» L'ombre devient donc la composante majeure, principale «actrice» de cette mise en scène de la poésie s'inscrivant sur «la pierre», s'ancrant dans un espace réel. L'ombre est d'autant plus nécessaire qu'elle constitue le repos favorable à la lumière.

Tout en tenant compte de l'ensemble du recueil *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, où évolue cet être à la fois imaginaire et réel qui peut symboliser la quête poétique, nous ne pourrions pas ne pas lire en ce sens le poème en vers – principalement en alexandrins – «Vrai nom» (MID, p. 73) qui, bien qu'il ne nomme pas la poésie, l'interpelle tout de même. Tout comme chez Apollinaire et Char, nombreux sont les poèmes ne s'adressant pas directement à la poésie, mais où l'on peut retracer une présence métapoétique par le fil conducteur de l'ensemble du recueil. Les images de ce poème nous rappellent le rapport précaire du poète à la poésie, comme ce «château» à reconstruire à tous les poèmes. Sans parler de poésie, il y a cette présence à laquelle le poète s'adresse toujours, surhumaine, transcendante :

Je nommerai désert ce château que tu fus,  
Nuit cette voix, absence ton visage,  
Et quand tu tomberas dans la terre stérile  
Je nommerai néant l'éclair qui t'a porté.

Mourir est un pays que tu aimais. Je viens  
 Mais éternellement par tes sombres chemins.  
 Je détruis ton désir, ta forme, ta mémoire,  
 Je suis ton ennemi qui n'aura de pitié.

Je te nommerai guerre et je prendrai  
 Sur toi les libertés de la guerre et j'aurai  
 Dans mes mains ton visage obscur et traversé,  
 Dans mon cœur ce pays qu'illumine l'orage.  
 («Vrai nom», p. 73)

Le «tu» auquel un «je» s'adresse comme à lui-même et qu'il nomme n'incarne-t-il pas encore une fois Douve qui est poésie?

L'auto-interpellation du Je [dans «Vrai nom»] se révèle ainsi le lieu d'un débat dont l'enjeu serait la définition même de la poésie : mise au jour d'un langage dont la violence demanderait à être comprise comme une rupture libératrice. Mais violence qui respecterait en même temps – et cela à la différence du langage non poétique – la complexité du réel qu'elle se propose de nommer<sup>40</sup>.

Les mêmes contrastes entre la lumière et l'ombre, la vie et la mort, la parole et le silence, la présence et l'absence y sont repris. Cette fois-ci, l'on «prend» les armes afin de saisir «par la force» celle qui nous échappe. Tout le poème symbolise à notre avis la naissance et la mort du poème, celui-ci menant toutefois cette lutte constante et acharnée à perpétuer la poésie. En fait, celle que le «je» nomme «guerre» à la troisième strophe ne peut-elle être la poésie se révélant «quête poétique»? Tout comme les poèmes d'Apollinaire où la guerre réelle se changeait en guerres «poétiques», les poèmes de ce recueil incarnent une poursuite intarissable de la poésie qui se transforme en réflexion métapoétique. «Vrai nom» illustre ainsi la volonté de prendre par la force ce qui fuit et s'échappe. L'on peut alors tenter le rapprochement entre cet acte guerrier envers Douve et un «viol» symbolique : «Aussi le viol du vers 10 n'est-il pas à comprendre comme la continuation de la nomination destructrice,

mais comme le moment de la pénétration du «tu» par le «je», c'est-à-dire le moment où fusionnent les deux instances pronominales<sup>41</sup>.» Tel un amour exacerbé d'avoir attendu et espéré, le «je» du poème nie et détruit pour mieux posséder et, aussi contradictoire que cela puisse paraître, pour mieux exister et faire exister.

Alors que les poèmes précédents valorisaient le côté «sombre» de Douve comme élément essentiel à la création, voici que le regard est délibérément porté vers la négation de toute forme de création : l'on nomme «désert» le «château»; «nuit» la «voix»; «absence» le «visage»; «néant l'éclair» que fut celle à qui l'on s'adresse, qu'elle soit Douve-femme ou Douve-poésie.

Du moins paraît-il évident que la nomination n'a pas à ce stade du poème le statut d'une parole créatrice; au contraire, c'est même une parole de mort et de destruction, qui porte en elle silence, effacement et stérilité<sup>42</sup>.

La seconde strophe poursuit la destruction amorcée par la première mais au présent cette fois-ci, donnant ainsi à cet acte de poésie plus de force et plus de ténacité dans le temps : «Le présent de la parole n'est pas seulement celui d'un instant particulier, et situé, mais un présent qui se perpétue, comme s'il cherchait à devenir présent de vérité générale<sup>43</sup>.» Cette «vérité générale» ne renvoie-t-elle pas à la poésie? Créer, c'est aussi détruire. Pour bâtir du nouveau, ne faut-il pas refaire de nouvelles fondations?

Le dernier quatrain de «Vrai nom» marque une certaine fusion entre le «je» et le «tu» qui ne peut plus tenter de fuir. La force que revêt la parole est symbolique de la révélation poétique. L'acte de «nommer», découlant directement de la parole, affirme cette présence poétique. Les deux derniers vers de cette strophe réunissent enfin les contraires et marquent le dépassement des antagonismes du début. L'on retrouve ainsi

la lumière jaillissant des contrastes «visage obscur et traversé», «pays qu'illumine l'orage». De même que «mourir est un pays» qu'aimait Douve à l'imparfait, la fin du poème voit la transcendance de cette mort :

La nomination n'a donc pas pour effet de rendre absent l'objet nommé : elle n'emprunte des formulations négatives que pour mieux rebondir vers une plus grande plénitude de l'objet. Ainsi, l'antagonisme central qui oppose le «je» au «tu», s'il consiste dans un premier temps à nier l'existence même du «tu», parvient par ce moyen à éviter les pièges d'une «terre stérile» – entendons par là, ceux d'une réalité fascinée et finalisée par la mort –, pour réinvestir le corps du «tu», tant dans un acte sexuel fantasmé que par le biais de la parole. Réincarné dans une chair qui ne prétend plus à la perfection, et qui mime rythmiquement le désordre de notre monde, le corps se détache de sa gangue conceptuelle d'absence, et tente d'atteindre un lieu de plénitude et de présence. En cela, et par le biais même de l'incarnation, la nomination retrouve des accents bibliques : s'éloignant d'une pensée de la parole comme absence, le poète prétend au contraire y retrouver plénitude et vérité. Le «vrai nom» serait alors issu de la «traversée» du sensible, et de sa renaissance. [...] C'est dire qu'il y a effectivement chez Bonnefoy un certain nominalisme : non pas bien sûr qu'il prétende «réellement» créer en nommant, mais parce qu'au fond le langage fait aussi partie du réel, et que seule la chose assumée, c'est-à-dire réinvestie par la puissance de la parole d'un sujet, peut prétendre à la vérité. Dans cette mesure, le «nom» est ce qui permet à l'objet de sortir de l'état de «stérilité», et d'atteindre ainsi à la présence<sup>44</sup>.

Le poème en vers (MID, p. 74) succédant à «Vrai nom» ne porte pas de titre, comme s'il en était la continuité, bien que le ton y soit tout à fait différent. S'adressant toujours à un «tu» que l'on identifie à Douve – révélation au cœur des poèmes – le «je» poursuit sa quête de nommer et de saisir l'instant privilégié du poème. Sans nommer directement la poésie toutefois, il la dit autrement, dans l'ambiguïté propre à la métapoésie de Bonnefoy, qui joue ce jeu subtil du dévoilement/non-dévoilement.

La lumière profonde a besoin pour paraître  
D'une terre rouée et craquante de nuit.  
C'est d'un bois ténébreux que la flamme s'exalte.  
Il faut à la parole même une matière,  
Un inerte rivage au delà de tout chant.

Il te faudra franchir la mort pour que tu vives,  
 La plus pure présence est un sang répandu.  
 (p. 74)

Reprenant les mêmes thèmes de la lumière et de l'ombre, de la vie et de la mort, ce poème poursuit la nécessité d'une souffrance pour atteindre à la plénitude. «Car il n'est pas de vraie poésie, pour Yves Bonnefoy, si elle n'est pas pétrie d'humanité [...]. Et il n'est point de vérité des mots sans souci de l'homme<sup>45</sup>.» La première strophe nous suggère des images illustrant le côté sombre de la «matière» nécessaire à la «parole», d'où jaillit la «lumière profonde» : «terre rouée et craquante de nuit», «bois ténébreux» et «inerte rivage». Sorte de précepte ou de mode d'emploi («Il faut à la parole»), la première strophe affirme avec fermeté, sans laisser place au doute.

Le distique qui compose la seconde strophe reprend l'ensemble des vers précédents comme pour les résumer. Le premier vers surtout, qui s'adresse au «tu» que l'on sait être Douve – objet de la quête même du recueil –, engage une nouvelle fois le dialogue avec elle. La strophe précédente venant appuyer ce vers lui donne tout son sens. L'on dicte le destin d'une poésie qui doit «franchir la mort» pour exister. Franchissant le cap de sa propre mort, la poésie existe à travers ses multiples blessures que sont les poèmes, preuve écrite d'une mise à nu, d'une mise à mort. Cette souffrance se révèle donc nécessaire à sa transcendance, à sa survivance. Comme un long poème s'achevant et renaissant à chaque instant, la poésie existe tel un «sang répandu», blessures que le silence tente en vain d'apaiser. Ainsi, les images «parole même», «plus pure présence» et «sang répandu» n'évoquent-elles pas la poésie même?

Le poème en vers «Vrai corps» (MID, p. 77) évoque la sensualité du poème, de la matière-poésie. Union du «je» et du «tu», le poème est «l'acte et le lieu» où la poésie est contrainte à se révéler, la scène où elle se montre brièvement dans toute la splendeur de sa nudité, dans sa fulgurance. Comme le poète saisissant un poème au vol, «Vrai corps» réconcilie la quête et son accomplissement.

Close la bouche et lavé le visage,  
Purifié le corps, enseveli  
Ce destin éclairant dans la terre du verbe,  
Et le mariage le plus bas s'est accompli.

Tue cette voix qui criait à ma face  
Que nous étions hagards et séparés,  
Murés ces yeux : et je tiens Douve morte  
Dans l'âpreté de soi avec moi refermée.

Et si grand soit le froid qui monte de ton être,  
Si brûlant soit le gel de notre intimité,  
Douve, je parle en toi ; et je t'enserre  
Dans l'acte de connaître et de nommer.

(«Vrai corps», p. 77)

Parlant à la fois de la mort et de l'amour, la première strophe évoque l'embaumement d'un corps avant sa sépulture. «Vrai corps», tel l'écho de «Vrai nom», possession découlant de l'acte de nommer, dessine l'image d'un corps inerte, dont la mort est nécessaire à «ce destin éclairant dans la terre du verbe». La «terre du verbe» nous rappelle cette terre fertile des mots dans laquelle prend forme et corps la poésie. Le dernier vers de cette strophe contient à la fois un sens érotique et morbide : l'accomplissement du «mariage le plus bas». L'on peut supposer qu'il s'agit de la rencontre entre ce «corps» (poétique, érotique, défunt) et la terre – symbole de fertilité autant que d'ensevelissement. Mais le poème donne de la «mort» évoquée un sens qui tend vers la lumière dans l'image «destin éclairant», offrant l'avant-goût

d'une vie surpassant la mort. «Ce "destin" – que "Vrai Corps" qualifiera d'"éclairant" symbolise en même temps le chemin de la parole poétique<sup>46</sup>.» Acte de chair donc, le poème constitue la rencontre de Douve «charnelle», piégée, et du «je» dont la quête incessante semble aboutir quelques instants. Cette rencontre reste cependant dangereuse en ce que le désir voit son objet menacé par l'étouffement et la mort. Cette mort – sorte de fragilité de Douve désormais accessible – n'est jamais définitive puisqu'elle permet l'union de deux univers autrefois séparés.

La seconde strophe marque la possession totale de ces deux êtres : «dans l'âpreté de soi avec moi refermée». Ce n'est donc qu'en tenant Douve captive et «murée» qu'enfin elle parle et se révèle. Au-delà de cette fatalité existe encore l'amour, inconditionnel, dépassant tout entendement. Cette «mort» de Douve ne symbolise-t-elle pas également son assoupissement après l'amour? Et la certitude de la poursuite de la quête du «je» qui, même détenant sa proie, verra toujours son désir recommencer.

La troisième strophe est concluante en ce sens. Nous rappelant le caractère inconditionnel de cette union, elle est révélatrice quant à la poésie personnifiée en Douve : «Douve je parle en toi; et je t'enserme / Dans l'acte de connaître et de nommer.» Même morte, elle se trouve vivante par le fait qu'il ne cesse de s'adresser à elle. Les images «je parle en toi» et «l'acte de connaître et de nommer» renvoient directement à la poésie, par laquelle il parle, et qui ne prend corps dans les mots qu'à la seule condition de se laisser prendre et posséder dans le plus grand abandon. Même si cette rencontre possible génère une certaine souffrance, dans le «froid» et la brûlure

du «gel» occasionné par ce rapprochement, la poésie qui en ressort est dépassement et transcendance de sa propre mort – quête perpétuelle de sa renaissance.

«Vrai corps» s'indique de lui-même comme un poème concernant la poésie. Le corps de Douve (qui a pris ainsi le relais du Je détruit par lui-même du premier poème [«Vrai nom»]) s'y voit qualifié comme un «destin éclairant» (à mettre en relation avec le pays «qu'illumine l'orage») «enseveli...dans la *terre du verbe*». La destruction que le premier poème a relatée se répète et se résume sous l'effet d'une fête et même d'un mariage funèbres, comme si les noces que recherchait la poésie dussent être des noces de sang. Ce «mariage le plus bas» est celui par lequel l'acte poétique peut s'accomplir – non sans paradoxe, encore une fois, puisqu'il aura fallu la mort de Douve (c'est-à-dire, aussi bien, sa mise à distance) pour que soit réduite au silence «cette voix qui criait... que nous étions... séparés». Douve, représentante symbolique et de la part mortelle du sujet et de la dimension sensible du langage, doit mourir pour que sa mort, réintériorisée par le poète («et je tiens Douve morte / Dans l'âpreté de soi avec moi refermée») devienne dialectiquement le lieu à partir duquel soit rendu possible «l'acte de connaître et de nommer». Le sacrifice de l'amante est le prix à la fois de la connaissance et de la nomination<sup>47</sup>.

#### . Un abandon de la poésie : «Douve parle»

La parole est certes une composante importante de la métapoésie de Bonnefoy. Nommant la parole, il nomme la poésie. Cette parole passant par Douve est d'autant plus marquée qu'elle personnifie le poème même se manifestant sporadiquement. Dans «Douve parle», nouvelle section du recueil, il s'agit de la voix de Douve – ou de celle de la poésie – qui se fait entendre, et d'un dialogue qui s'installe enfin entre le «je» et l'objet de sa quête. Elle est sereine et ne lutte désormais plus contre elle-même.

Le premier poème, non titré, de cette section (MID, p. 79) constitue l'ouverture, sorte d'éveil à la nouveauté d'une Douve transformée.

Quelle parole a surgi près de moi,  
 Quel cri se fait sur une bouche absente ?  
 À peine si j'entends crier contre moi,  
 À peine si je sens ce souffle qui me nomme.

Pourtant ce cri sur moi vient de moi,  
 Je suis muré dans mon extravagance.  
 Quelle divine ou quelle étrange voix  
 Eût consenti d'habiter mon silence?  
 (p. 79)

La première strophe serait la résurgence d'une présence après une longue léthargie. L'on peut y entendre deux voix : celle du «je» et celle de Douve sortant du silence et de la froideur de son isolement jusqu'alors impénétrable. Un dialogue s'instaure, marque d'une réconciliation certaine; preuve qu'il faut un désir et son objet – que celui-ci soit absent ou présent – pour constituer un monde, pour constituer la poésie. Car celle-ci, dans la poétique de Bonnefoy, se révèle un acte de pure présence à l'autre et à soi.

La poésie de Bonnefoy est un combat acharné, une tauromachie sans fin contre l'animal-silence. Elle est l'aventure jamais abandonnée d'un alchimiste du verbe, d'un homme dont le plus haut souci est de provoquer la parole de l'autre, c'est-à-dire : de dévoiler l'autre<sup>48</sup>.

Dans un acte d'union, où chacun est interpellé par l'autre, les images renvoient à la «parole», fondatrice de poésie : «Quelle parole a surgi près de moi», «Quel cri se fait...», «j'entends crier contre moi», «ce souffle qui me nomme». Le verbe «nommer» signifie, chez Bonnefoy, comme on l'a vu, la «prise de possession».

Dans la seconde strophe, les deux voix se confondent pour n'en former qu'une : «ce cri sur moi vient de moi». Ayant à ce point intégré «l'autre», le «je» reconnaît en cette voix sa propre voix, rejoint la «parole» de l'autre – symbiose de l'instant poétique. Puis le doute surgit sur la possibilité d'une telle union : qui eût en effet «consenti d'habiter [s]on silence?» Le rapport avec l'autre est complexe en ce que le

désir en est la composante essentielle. Que le désir meure et la présence de l'autre s'estompe.

Les poèmes de cette section du recueil se rapportent tous à une voix que l'on sait être celle de Douve. Cette voix cependant reste toujours lointaine et tend à se confondre avec une autre ou d'autres voix. Les titres en disent long : de «Douve parle», l'on passe à «Une voix», puis à «Une autre voix», pour revenir à «Douve parle», deux fois à «Une voix», puis à «Voix basses et phénix». Le premier poème portant le titre «Une voix» (MID, p. 80) poursuit le rapport ambigu de soi avec l'autre :

Quelle maison veux-tu dresser pour moi,  
Quelle écriture noire quand vient le feu ?

\*

J'ai reculé longtemps devant tes signes,  
Tu m'as chassée de toute densité.

\*

Mais voici que la nuit incessante me garde,  
Par de sombres chevaux je me sauve de toi.  
(«Une voix», p. 80)

Sorte de réponse de Douve à l'appel incessant du «je», ce poème justifie la quasi-inaccessibilité de Douve, de la poésie. Une poésie qui s'interroge donc sur ce que l'on veut faire d'elle : «Quelle écriture noire...?» La seconde strophe, où «elle» recule devant les «signes» et où elle se voit «chassée de toute densité», ne se trouve-t-elle pas à parler de la poésie qui se manifeste dans sa brièveté plutôt que dans sa densité?

En reprochant au poète de l'enfermer dans des «signes» où elle se vide de sa «densité», la «voix» parle au nom d'une poésie où «le feu» de la présence aurait pour «maison» non une «écriture noire» mais une parole pleine. À travers ce reproche qu'il s'adresse par

«voix» interposée, le poète semble se défier de la poésie – du moins d’une poésie où la parole vive, en s’inscrivant dans des signes, perd sa plénitude et se dégrade en écriture<sup>49</sup>.

Préférant donc l’obscurité, «la nuit incessante [la] garde», garde la poésie, la préservant d’une trop grande exposition au dévoilement, à la lumière.

Le poème succédant à «Une voix» fait entendre «Une autre voix» (MID, p. 81) : celle du «je» en riposte à la fuite d’une Douve inatteignable. Le ton «guerrier» de ce poème fait penser à «Vrai nom», analysé précédemment comme le poème de la possession absolue :

Secouant ta chevelure ou cendre de Phénix,  
Quel geste tentes-tu quand tout s’arrête,

Et quand minuit dans l’être illumine les tables ?

\*

Quel signe gardes-tu sur tes lèvres noires,  
Quelle pauvre parole quand tout se tait,

Dernier tison quand l’âtre hésite et se referme ?

\*

Je saurai vivre en toi, j’arracherai  
En toi toute lumière,

Toute incarnation, tout récif, toute loi.

\*

Et dans le vide où je te hausse j’ouvrirai  
La route de la foudre,

Ou plus grand cri qu’être ait jamais tenté.

(«Une autre voix», p. 81)

La première moitié du poème s'articule sur un ton de reproches à l'«ingrate» Douve qui ne reconnaît pas que sa vie ne dépend pas d'elle et que seule son interpellation par le «je» incessant peut lui donner le souffle de l'existence. Ainsi, les interrogations («quel geste tentes-tu», «quel signe gardes-tu», «quelle pauvre parole») suffisent à affaiblir la fuyante en la condamnant pour mieux se l'approprier. La seconde moitié du poème est ré-appropriation de l'autre par la force : «Je saurai vivre en toi», «j'arracherai», «j'ouvrirai» rappellent cette violence du désir, de la prise de possession de l'espace de l'autre n'ayant d'autre choix que de fléchir malgré sa résistance. Le dernier vers du poème n'est-il pas ce à quoi aspire toute poésie? Mais après le «plus grand cri qu'être ait jamais tenté», il y en aura toujours un plus puissant. Du moins le soupçonne-t-on.

Le poème sans titre suivant (MID, p. 82) fait renaître le dialogue incessant du «je» avec l'autre qu'il appelle dans son silence avant d'être parole – sorte d'imploration de la présence urgente de l'autre à habiter l'écriture. Toujours à recommencer, cette invitation au poème est plus «claire» ici, d'autant plus que l'impératif «parle» est accession directe au verbe, à la poésie. Ainsi, des ténèbres jaillira encore une fois la lumière :

Si cette nuit est autre que la nuit,  
 Renais, lointaine voix bénéfique, réveille  
 L'argile la plus grave où le grain ait dormi,  
 Parle : je n'étais plus que terre désirante,  
 Voici les mots enfin de l'aube et de la pluie.  
 Mais parle que je sois la terre favorable,  
 Parle s'il est encor un jour enseveli.

(p. 82)

S'adressant à cette «lointaine voix bénéfique» qu'il veut voir renaître, le «je» ne s'adresse-t-il pas à la poésie? Une lueur d'espoir point dans «les mots enfin de l'aube et de la pluie», signes d'une parole, d'une poésie bien vivante. Les éléments de la nature évoquent cette vie dans laquelle prend racine la parole : «l'argile la plus grave», «le grain», «terre désirante», «l'aube» et «la pluie», «terre favorable», «nuit» et «jour» sont les multiples images de cette poésie contribuant à recréer un monde :

[...] la poésie s'annonce ici comme « l'aube du monde sensible ». En se laissant pénétrer par la « voix bénéfique » de la poésie, la terre devient « favorable », c'est-à-dire « présente »<sup>50</sup>.

À la suite de ce poème, de cet appel à l'autre, l'on peut lire le poème «Douve parle» en guise de réponse, en trois parties numérotées (MID, p. 83-85). Des trois parties, cependant, seule la troisième (p. 85) se prête davantage à une lecture métapoétique. Les images de paroles, de mots, confirment le rapport d'écriture poétique existant entre «je» et «Douve» dialoguant. Comme meurtrie par le fait de son existence, Douve implore cette fois-ci celui qui l'a implorée de mettre fin à sa captivité dans une trop longue lumière, dans un désir si intense qu'il devient insupportable. La poésie prend la forme d'une relation de deux êtres s'entre-déchirant dans un rapport de désir-refus.

Que le verbe s'éteigne  
Sur cette face de l'être où nous sommes exposés,  
Sur cette aridité que traverse  
Le seul vent de finitude.

(«III», p. 85)

Cette première strophe est une imploration du silence par Douve, «ce silence qui est la mort du poème mais la vie de la poésie<sup>51</sup>». Cette «face de l'être où nous

sommes exposés» n'est-elle pas la métaphore de la page où prend forme la poésie? Le «nous» pourrait évoquer cette double présence «je/Douve» confondue dans le poème. Les deux derniers vers de ce quatrain peignent le destin même du poème qui s'achève perpétuellement.

Que celui qui brûlait debout  
Comme une vigne,  
Que l'extrême chanteur roule de la crête  
Illuminant  
L'immense matière indicible.  
(«III», p. 85)

La seconde strophe s'adresserait-elle au poète même qui, brûlant «debout comme une vigne», «extrême chanteur», serait porteur de l'inspiration poétique? Les deux derniers vers métaphorisent cet instant de poésie qui éclaire «l'immense matière indicible».

Que le verbe s'éteigne  
Dans cette pièce basse où tu me rejoins,  
Que l'âtre du cri se resserre  
Sur nos mots rougeoyants.

Que le froid par ma mort se lève et prenne un sens.  
(«III», p. 85)

Réitération du premier vers du poème, le premier vers de cette strophe en renouvelle l'intensité. L'impératif «Que le verbe s'éteigne» est déterminant en ce qu'il formule un ordre, sorte de contrainte à laquelle la poésie ne peut échapper. «Cette pièce basse où tu me rejoins» n'est-elle pas le poème, lieu de rencontre entre la poésie et la quête même de son existence? Les images «l'âtre du cri» et «nos mots rougeoyants» évoquent cette rencontre d'un «nous» qui ne peut se réunir que brièvement pour rester dans l'ultime, la «crête» de la poésie.

Enfin, le dernier vers atteste que la mort – une certaine mort – n’aura pas été vaine, puisque le locuteur réclame que le froid qui en résulte «prenne un sens». Cette vision de soi au-delà de soi n’est-elle pas la visée même du cycle poétique, toujours en équilibre sur cette ligne de démarcation où l’extrême de l’existence se tient?

Le poème suivant incarne la même impossibilité d’existence dans le «verbe». «Une voix» (MID, p. 89) exprime encore celle de la poésie qui, par sa «parole», pose toute la problématique de son être, de sa souffrance, de sa mort. Paradoxe où la parole même veut se taire :

J’ai porté ma parole en vous comme une flamme,  
Ténèbres plus ardues qu’aux flammes sont les vents.  
Et rien ne m’a soumise en si profonde lutte,  
Nulle étoile mauvaise et nul égarement.  
Ainsi ai-je vécu, mais forte d’une flamme,  
Qu’ai-je d’autre connu que son recourbement  
Et la nuit que je sais qui viendra quand retombent  
Les vitres sans destin de son élancement?  
Je ne suis que parole intentée à l’absence,  
L’absence détruira tout mon ressassement.  
Oui, c’est bientôt périr de n’être que parole,  
Et c’est tâche fatale et vain couronnement.

(«Une voix», p. 89)

Comme un adieu, ce poème raconte en quelque sorte l’existence de la poésie. La «flamme» marque l’ardeur de cette voix qui se fait entendre, qu’elle associe elle-même à sa propre vie. La noirceur est la contrepartie de cette flamme, à la fois bienfaitrice et destructrice cependant. Les quatre derniers vers portent cette contradiction en ce que l’absence vient «détruire» la parole, et qu’en même temps la mort est associée au fait «de n’être que parole».

Dans ce poème, il faut que ce soit la voix de Douve, puisque le «je» (ici le «m») est féminin («Et rien ne m’a soumise»). Cela étant, s’il s’agit de Douve : «J’ai porté

ma parole en vous comme une flamme». La parole est incandescente, éclaire les ténèbres, ce que confirme le deuxième vers : «Ténèbres plus ardues qu'aux flammes sont les vents.» Les ténèbres résistent d'autant plus aux flammes, elles sont donc d'autant plus ardues qu'«aux flammes sont les vents», donc que les vents sont aux flammes, que les vents ont pris dans les flammes, ne permettant pas à celle-ci de bien éclairer les ténèbres. Du fait de l'action restreinte, voire du fait de l'échec de la parole, Douve se plaint : «Et rien ne m'a soumise en si profonde lutte / Nulle étoile mauvaise et nul égarement.» La difficulté de porter la parole chez l'autre fut une épreuve telle que «rien ne [l]'a soumise en si profonde lutte».

Les vers suivants constituent une sorte de bilan désenchanté : «Ainsi ai-je vécu [passé], mais [de manière dérisoire] forte d'une flamme», car «[q]u'ai-je d'autre connu que son recourbement», c'est-à-dire son vacillement, «[e]t la nuit que je sais qui viendra quand retombent / Les vitres sans destin [sans avenir, étant donné l'échec de la parole qui n'a pas permis de repousser les ténèbres] de son élancement? [quand la nuit ne débouche pas sur le jour, sur la lumière, car les vitres sans destin retombent]».

À la suite de ce douloureux constat, la réalité dramatique s'impose : «Je ne suis que parole intentée à l'absence». Deux possibilités : l'action de porter «ma parole en vous» ayant échoué, surgit l'absence; ce vers qui aurait très bien pu constituer le premier vers d'une deuxième strophe, reformule poétiquement les deux premiers vers du poème. Ainsi à «J'ai porté ma parole en vous comme une flamme, / Ténèbres plus ardues qu'aux flammes sont les vents» correspond (répond) : «Je ne suis que parole intentée à l'absence». Au moins deux éléments militent en ce sens : la récurrence du

mot «parole» évidemment; et le «je» est seul avec lui-même, contrairement au tout premier vers où il y a le «je» et le «vous».

L'«absence» est un mot clé, puisqu'il termine le vers précédent et inaugure le vers suivant : «l'absence détruira tout mon ressassement». Ce vers est paradoxal : d'une part, l'absence devrait être une valeur négative, car elle marque l'échec de la rencontre possible avec le «vous». Mais l'absence acquiert une valeur positive, car elle détruit le «ressassement» (les ruminations) du «je». Devant l'étonnement que pourrait susciter la valeur positive de l'absence, le «je» nous répond par avance : «Oui, c'est bientôt périr de n'être que parole / Et c'est tâche fatale et vain couronnement». Ces vers sont fort sombres! L'absence l'emporte sur la parole, ce qui était prévisible évidemment, étant donné l'échec de la parole d'atteindre l'autre. Dès lors, dans un autre renversement paradoxal, on ne périt pas d'être absent, on périt non pas d'être parole, mais de «n'être que parole»; ainsi la parole seule ne peut suffire, il aurait fallu autre chose en plus de la parole au «je» pour que sa volonté d'entrer en contact avec l'autre réussisse. Enfin, de n'être que parole, «c'est tâche fatale et vain couronnement», car de n'être que parole n'a pas permis au «je» d'atteindre l'autre.

«Voix basses et Phénix» (MID, p. 90-91) constitue un autre poème où s'articulent des «voix», où le dialogue remet en cause la poésie. Ce poème a la particularité de peindre ce dialogue entre des voix qui ne se répondent pas tout à fait, comme si elles soliloquaient. Le point de vue des deux «voix» diffère, l'une étant «féminine». L'on suppose qu'il s'agit toujours de Douve.

#### Une voix

Tu fus sage d'ouvrir, il vint à la nuit,  
Il posa près de toi la lampe de pierre.

Il te coucha nouvelle en ta place ordinaire,  
De ton regard vivant faisant étrange nuit.  
(«Voix basses et Phénix», p. 90)

L'on peut très bien imaginer le poète et l'inspiration poétique se rencontrant dans le poème – s'y rejoignant dans un rapport amoureux. Celle qui, telle une amante, est «couchée nouvelle en sa place ordinaire», ne pourrait-elle pas, par extrapolation, représenter la poésie même «couchée» sur la page en un poème?

#### Une autre voix

La première venue en forme d'oiseau  
Frappe à ma vitre au minuit de ma veille.  
J'ouvre et saisie dans sa neige je tombe  
Et ce logis m'échappe où je menais grand feu.

#### Une voix

Elle gisait, le cœur découvert. À minuit,  
Sous l'épais feuillage des morts,  
D'une lune perdue elle devint la proie,  
La maison familière où tout se rétablit.

#### Une autre voix

D'un geste il me dressa cathédrale de froid,  
O Phénix ! Cime affreuse des arbres crevassée  
Par le gel ! Je roulais comme une torche jetée  
Dans la nuit même où le Phénix se recompose.  
(«Voix basses et Phénix», p. 90)

Poursuivant ce «dialogue» entre le protagoniste et celle qu'il nomme «proie», le poème évoque la poésie qui est représentée tour à tour par une «forme d'oiseau», «la maison familière», une «cathédrale de froid», une «torche jetée». Elle passe de la vie à la mort, puis de la mort à la vie indifféremment sans que jamais cette bataille ne se termine. Il en va ainsi de la poésie qui, perpétuelle, ne cesse de naître et de mourir,

sans qu'elle ne soit jamais atteinte d'une mort définitive et sans retour. Car le poème ne recueille toujours que les moments privilégiés de l'existence.

Mais que se taise celle qui veille encor  
Sur l'âtre, son visage étant chu dans les flammes,  
Qui reste encore assise, étant sans corps.

Qui parle pour moi, ses lèvres étant fermées,  
Qui se lève et m'appelle, étant sans chair,  
Qui part laissant sa tête dessinée,

Qui rit toujours, en rire étant morte jadis.  
(«Voix basses et Phénix», p. 91)

Cette fin de poème est révélatrice quant à l'identité de celle que l'on nomme tout au long du recueil. «Étant sans corps», «étant sans chair», mais bien vivante, riant même morte, «étant morte jadis», elle ne peut être femme. Elle ne peut être que poésie, par sa façon d'être différente, d'être éternelle. À qui s'adresser dans le poème sinon à la poésie qui en devient la quête même? Et pour reprendre les propos de Jean Paris :

Douve assume tant d'avatars de l'imagination qu'elle évoque, avant tout, l'idée de poésie. Maintes métaphores, d'ailleurs, précisent ce symbole, l'apparentent au langage, disant Douve « parole proche », « signe », « terre du verbe »[...] <sup>52</sup>.

La poésie est toujours en devenir par son existence sans cesse syncopée. Passage révélant la nécessité poétique de la vie et de la mort, ces vers témoignent de l'ultime possible que le poème atteint, au seuil de sa propre perte de conscience. Cette fin de poème laisse apparaître l'antithèse venant donner plus de force à ce personnage ambigu – hantise du recueil – capable de se taire, «veill[ant] encor», de rester «encore assise, étant sans corps», de parler «ses lèvres étant fermées», de se lever et d'appeler «étant sans chair», de partir «laissant sa tête dessinée» et de rire «toujours, en rire

étant morte jadis». Ce personnage étant féminin, on l'aura associé à la poésie même, ou à une Muse venant hanter l'univers du poète.

Quelles que soient ces allégories, toutes également permises, elles ont en commun leur genre féminin. Tel est le pouvoir des mots, des formes, on pensera à l'âme plutôt qu'à l'esprit, à la parole plutôt qu'au verbe. Et il n'est pas même inconcevable, si l'on veut jeter sur ce [recueil] un éclairage partiel et provisoire, d'y voir l'ancien couple tant galvaudé du Poète et de sa Muse, sans cesse aux prises avec le néant<sup>53</sup>.

Puis la fin de «Douve parle» (MID, p. 92) vient implorer le silence, une certaine mort de la parole. La mort – s'il s'agit de celle de la poésie – rend celle-ci d'autant plus présente par le fait de son absence. Bien qu'étant absence à l'autre par le retrait perpétuel qu'elle effectue, elle n'est jamais absente à elle-même. Dans la mêlée, dans le tourbillon de son existence où l'éphémère se perpétue, elle arrive à foudroyer l'espace qu'elle occupe, aussi restreint soit-il. Ainsi, implorer sa propre mort n'est que désirer le repos où se loge sa signifiante.

Tais-toi puisqu'aussi bien nous sommes de la nuit  
 Les plus informes souches gravitantes,  
 Et matière lavée et retournant aux vieilles  
 Idées retentissantes où le feu s'est tari,  
 Et face ravinée d'une aveugle présence  
 Avec tout feu chassée servante d'un logis,  
 Et parole vécue mais infiniment morte  
 Quand la lumière enfin s'est faite vent et nuit.  
 (p. 92)

Bien qu'il s'inscrive dans une suite poétique qui permet une lecture métapoétique, ce poème parle de lui-même, de cette «parole» qui, à la fois réelle et fictive, impose sa présence sur la page. Ce «tais-toi» du premier vers, impérativement présent, fait immédiatement entrer le poème dans la sphère du «dire» et du «non-dire». Présence de l'immédiat, ce poème «se tait» à mesure qu'il s'écrit; la poésie se retire à mesure

qu'elle s'imprègne sur la page. La nuit s'y installe peu à peu, comme le silence, pour laisser place à la réflexion. L'on se trouve alors mieux dans ce silence nocturne, «puisque' aussi bien nous sommes de la nuit» et que «la lumière enfin s'est faite vent et nuit» – le mot «enfin» révélant un soulagement comme après une longue attente. Le «nous» de ce poème réunit les deux êtres auparavant séparés des poèmes précédents. D'un commun accord ils vont désormais vers la nuit, ne se cherchant plus, ayant trouvé une commune lumière dans la noirceur; une commune présence dans l'absence.

Le poète est celui qu'aucun projet ne sert, aucune expérience : devant toute phrase étant démunie. Car il est de la dignité du silence poétique qu'il efface le monde. Et il est de la dignité de la phrase nouvelle qu'elle en réinvente le sens<sup>54</sup>.

Le recueil *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* témoigne d'une longue quête qui peut être celle de la poésie. En effet, Douve porte en elle la multiplicité des visages que l'on associe tantôt à une femme, tantôt à une Muse, tantôt à la poésie. Or, dans une sorte de dialogue fusionnel, les poèmes sont une suite de scènes où un «je» et l'objet de sa quête, Douve, se cherchent et se fuient, puis se retrouvent pour mieux se séparer – «mouvement» de Douve. Dans cette métaphore filée de la poésie, empreinte de sensualité et d'érotisme féminin, Bonnefoy définit la poésie même se recréant au fil de ses poèmes.

### **. Réconcilier la poésie avec elle-même**

Le dernier passage de ce recueil que nous considérons comme métapoétique constitue les deux premières parties du poème «La Salamandre» (MID, p. 96-97), dans la section «L'Orangerie». À notre avis, ces parties contiennent à la fois

l'érotisme et la poétique d'une Douve réconciliée, offerte, accessible, voire «immobile», si l'on tient compte de sa fuite antérieure – et du titre qui propose ce «mouvement» et cette «immobilité» de Douve. À l'approche de la fin du recueil, se livrerait-elle ainsi dans une telle fureur, un tel désir d'être possédée?

## I

Et maintenant tu es Douve dans la dernière chambre  
d'été.

Une salamandre fuit sur le mur. Sa douce tête  
d'homme répand la mort de l'été. «Je veux m'abîmer  
en toi, vie étroite, crie Douve. Éclair vide, cours sur mes  
lèvres, pénètre-moi !

«J'aime m'aveugler, me livrer à la terre. J'aime ne  
plus savoir quelles dents froides me possèdent.»  
(«La Salamandre», p. 96)

Prenant l'aspect d'une rencontre ultime dans une «dernière chambre d'été», ce poème révèle un désir de se fondre en l'autre – union de la poésie qui veut s'offrir totalement au poème. Ainsi, «[e]t maintenant tu es Douve [tu peux enfin être toi : tu es]», mais cette identité affichée arrive tard, très tard «dans la dernière chambre d'été», c'est-à-dire alors que l'été meurt (ce que confirme évidemment «la mort de l'été»).

La deuxième strophe amène la «salamandre», «être» à ce point important que le poète en fait le titre de son poème. Ainsi, «[u]ne salamandre fuit sur le mur [de la dernière chambre d'été]». Que fuit-elle? Qui fuit-elle? La présence de Douve? «Sa douce tête d'homme répand la mort de l'été.» Aussi étonnant que cela puisse paraître, il faut que cette «douce tête d'homme» soit celle de la salamandre.

Grammaticalement, cela ne peut être autrement : «Une salamandre [...]. Sa douce tête». Paradoxe : même si sa tête est douce, elle répand la mort. Douve crie : «Je veux m'abîmer en toi, vie étroite [...]. Éclair vide, cours sur mes lèvres, pénètre-moi!». Commençons par noter les images négatives : «m'abîmer en toi», «vie étroite», «éclair vide». De plus, notons le double mouvement : d'une part, c'est Douve qui commence par dire qu'elle veut s'abîmer en «lui»; d'autre part, elle veut être pénétrée. À qui Douve s'adresse-t-elle? «Je veux m'abîmer en toi, vie étroite». Assurément, au premier chef à la vie étroite. L'image de la vie étroite ne détonne guère dans l'ensemble métaphorique du poème caractérisé par des images négatives. En outre, cette vie étroite a partie liée avec la dernière chambre de l'été et plus encore évidemment avec la mort de l'été. Alors, cette vie étroite symbolise-t-elle la salamandre à la douce tête d'homme? On peut le présumer. À moins qu'elle ne s'adresse à un «je» présent-absent dans la chambre. «Vie étroite», «Éclair vide» : s'il s'agit d'un «je», ce n'est guère flatteur pour lui! La salamandre fuit sur le mur, c'est-à-dire qu'elle court. Douve ordonne à l'éclair vide de courir sur ses lèvres, accentuant encore le rapprochement avec la salamandre. «[C]ours sur mes lèvres», dit-elle. La question se pose : de quelles lèvres s'agit-il? «[P]énètre-moi», s'exclame-t-elle. Douve poursuit : «J'aime m'aveugler, me livrer à la terre. J'aime ne plus savoir quelles dents froides me possèdent.» Se «livrer à la terre», les «dents froides» : ces images renvoient à «éclair vide», «vie étroite», à la salamandre dont la douce tête répand la mort de l'été. Les verbes de ce poème sont empreints d'une fureur de vivre intensément cette «mort» symbolique, cette révélation au poème : «fuit»; «répand»;

«m'abîmer»; «crie»; «cours»; «pénètre-moi»; «m'aveugler»; «me livrer»; «me possèdent».

Puis dans la seconde section du poème, la poésie qu'incarne Douve «ligneuse» se voit possédée :

## II

Toute une nuit je t'ai rêvée ligneuse, Douve, pour  
mieux t'offrir à la flamme. Et statue verte épousée par  
l'écorce, pour mieux jouir de ta tête éclairante.

Éprouvant sous mes doigts le débat du brasier et des  
lèvres : je te voyais me sourire. Or, ce grand jour en toi  
des braises m'aveuglait.

(«La Salamandre», p. 97)

Déjà au passé, ce poème marque une sorte de nostalgie du souvenir d'une rencontre empreinte d'érotisme («Toute une nuit je t'ai rêvée [...] pour mieux t'offrir à la flamme.») Du désir d'être possédée, Douve est ici possédée («Éprouvant sous mes doigts [...] je te voyais me sourire.») Sans résistance, la poésie se révèle à la lumière du «grand jour». Sorte d'aboutissement d'une longue quête, l'on peut voir ici un «tu» se fondre dans un «je», une poésie se réconcilier avec elle-même. L'image «Ta tête éclairante» ne renvoie-t-elle pas à la poésie habitant le poème de sa présence? Ce «grand jour des braises» aveuglant n'évoque-t-il pas l'«éclair» dont Char parle?

## B. La métapoésie au fil des recueils – une quête qui se poursuit

Interroger la poésie, ce qui dans ma destinée n'est d'ailleurs que la réaction la plus naturelle, puisque c'est déjà dans son expérience, au cours des années, que se sont présentées à moi les contradictions et les inquiétudes que je viens d'essayer de dire, mais aussi que se sont obstinés un espoir et une idée de l'espoir<sup>55</sup>.

Dans le recueil *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, l'on peut suivre Douve à la trace comme métaphore de la poésie et métapoésie. Or, nous ne nous risquerons pas à interpréter ainsi l'ensemble de l'œuvre de Bonnefoy. L'on trouve cependant ici et là, au fil des recueils, des poèmes qui portent trace, directement et moins directement, de poésie.

Mais voici l'essentiel de ce que je puis suggérer. Il me semble que le grand sujet de réflexion conceptuelle pour un poète est précisément la poésie, parce que celle-ci doit se dégager de ses formes impures, de ses ambitions naïves, etc., pour mieux accomplir son mouvement propre<sup>56</sup>.

### . *Hier régnant désert*

*Hier régnant désert* a paru initialement en 1958. Composé d'une cinquantaine de poèmes, il aborde des thèmes déjà vus, dont l'amour, la mort, l'existence, la parole, la poésie. Les titres témoignent d'une certaine continuité, par leur ressemblance à ceux du recueil précédent, dont «Une voix». «Veneranda» est celle à qui l'on s'adresse à quelques reprises. Celle que l'on vénérât tant sous le nom de Douve n'est pas effacée de la mémoire poétique, la quête se poursuivant, quoique sous d'autres métaphores, d'autres avatars.

Le premier poème de ce recueil a retenu notre attention. «Menaces du témoin<sup>57</sup>» se compose de cinq sections, dont la première évoque la «parole». S'adressant au

«tu» d'«hier», un «je» parle du passé comme de la conquête d'une autre époque. L'on ne peut évidemment pas ne pas faire le rapprochement avec la quête que constituait la figure de «Douve», surtout si l'on tient compte du titre : *Hier régnant désert*.

## I

Que voulais-tu dresser sur cette table,  
Sinon le double feu de notre mort ?  
J'ai eu peur, j'ai détruit dans ce monde la table  
Rougeâtre et nue, où se déclare le vent mort.

Puis j'ai vieilli. Dehors, vérité de parole  
Et vérité de vent ont cessé leur combat.  
Le feu s'est retiré, qui était mon église,  
Je n'ai même plus peur, je ne dors pas.  
(«Menaces du témoin», p. 117)

Dans le premier quatrain, le «je» parle d'une époque où il a «eu peur». Le «tu» auquel il s'adresse encore une fois pourrait représenter la poésie, qui se laissait difficilement saisir. Le «je» se trouvant – comme le dit la première strophe – maintenu dans l'impossibilité d'atteindre à une présence entière et satisfaisante, a «détruit dans ce monde la table», a brisé ce «pacte» qui le liait dans cette étrange et difficile union, «où se déclare le vent mort». La «table» symbolise ce lieu des rencontres du «je» et du «tu» en question. Et le «tu» s'impose dans la première strophe du poème, détenant le pouvoir de «dresser [...] le double feu de notre mort».

La seconde strophe clarifie l'identité du «je» et du «tu» lorsqu'elle fait apparaître le mot «parole» – révélateur de la parole poétique dans la poésie de Bonnefoy. La temporalité se précise entre la première et la seconde strophe dès les premiers mots de celle-ci : «Puis j'ai vieilli». Le «combat» qu'évoque la première strophe cesse à la seconde lorsqu'on y lit : «Dehors, vérité de parole / Et vérité de vent ont cessé leur combat.» Ces deux «vérités» essentiellement opposées se réunissent enfin pour ne

former qu'une seule vérité. La «vérité de parole» ressort inévitablement de ce combat telle une vérité poétique. Au vers clausulaire, le «je» est serein et veille, comme si une lumière constante éclairait désormais la poésie : «Je n'ai même plus peur, je ne dors pas.» N'est-ce pas la poésie même qui, étant désormais présente à elle-même, veille, «ne dort pas»? Présentant une poésie qui ne se laissait tout d'abord pas atteindre, puis se laissant conquérir, ce poème jette un regard rétrospectif sur le recueil précédent, dont la dynamique allait du refus à l'abandon de la poésie.

La seconde section du poème, «Menaces du témoin», évoque également la poésie, sous l'image du «haut silence» : «Pourquoi as-tu laissé les ronces recouvrir / Un haut silence où tu étais venu ?» (HRD, p. 118) Ce silence, nécessaire à l'envolée de tout poème, se voit ici «recouvert» comme dans un étouffement par lequel la poésie n'aurait plus cette liberté de se retirer, voire de se ressourcer.

Puis la cinquième et dernière section de ce poème impose cette fois-ci une «parole» au-delà de tout, même du sommeil et de la mort : «Oh, souffre seulement de ma dure parole / Et pour toi je vaincrai le sommeil et la mort» (HRD, p. 121). Si cette parole est «dure», ne serait-ce pas parce qu'elle transige avec une certaine souffrance pour atteindre à une «vérité de parole»? Il suffit alors de «souffrir» de cette dureté de la parole pour atteindre à une présence poétique, peut-être même encore à ce «haut silence», sublime voix de la poésie.

Le prochain poème retenant notre attention quant à sa portée métapoétique est «Le Pont de fer» (HRD, p. 133), constitué de trois strophes irrégulières, ponctuées et non rimées.

Il y a sans doute toujours au bout d'une longue rue  
Où je marchais enfant une mare d'huile,

Un rectangle de lourde mort sous le ciel noir.

Depuis la poésie  
A séparé ses eaux des autres eaux,  
Nulle beauté nulle couleur ne la retiennent,  
Elle s'angoisse pour du fer et de la nuit.

Elle nourrit  
Un long chagrin de rive morte, un pont de fer  
Jeté vers l'autre rive encore plus nocturne  
Est sa seule mémoire et son seul vrai amour.

(«Le Pont de fer», p. 133)

Parlant de poésie, ce poème évoque la séparation et la solitude. Les dix premiers vers s'articulent autour de cette noirceur liée à une certaine souffrance. Car, semble-t-il, la poésie naît de la souffrance. Cependant, le dernier vers pose un regard tout à fait différent sur ce «pont de fer», ce «long chagrin de rive morte» qui constitue une part essentielle de la poésie : son silence. Ce pont entre deux rives pourrait être l'absence de parole qu'habite la poésie d'un poème à l'autre, d'une «rive» à l'autre. Comme nous l'avons vu précédemment, la poésie tire sa signification de ce silence. La poésie serait dès lors une difficile présence au cœur d'un souverain silence.

À la manière de la «flache noire et froide» sur laquelle, à la fin du *Bateau ivre*, l'enfant accroupi, plein de tristesse, lâchait au crépuscule embaumé son bateau frêle comme un papillon de mai, le «rectangle de lourde mort sous le ciel noir» de ce poème se découvre lieu et signe d'une réalité indépassable, si même lourde à porter. Cette réalité est indépassable parce que originaire – comme si, dans cette mare d'huile, l'enfant avait fait, une fois pour toutes, l'expérience de la contingence – et pourtant elle demande à être dépassée, à l'image de ce pont de fer, image du verbe poétique, qui se porte vers l'autre rive encore plus nocturne qu'il lui s'agit de rallier<sup>58</sup>.

Le poème suivant «Le Pont de fer» fait allusion à la poésie. Qu'il s'agisse d'une femme en particulier ou de la poésie, la «personne» à qui l'on s'adresse dans la seconde partie de «Les Guetteurs» (HRD, p. 134-135) est cette obsédante présence – inspiratrice – à laquelle s'adresse un «je». Ce «je» pourrait être celui du poète même,

ou de cette présence au poème toujours aux prises avec l'absence de l'«autre» devenant la quête même du poème, voire son obsession.

## II

J'attendais, j'avais peur, je la guettais,  
 Peut-être enfin une porte s'ouvrirait  
 (Ainsi parfois dans la salle durait  
 Dans le plein jour une lampe allumée,  
 Je n'ai jamais aimé que cette rive).  
 («Les Guetteurs», p. 135)

La peur et l'attente se trouvent contenues dans ce passage, d'où ressort l'inquiétude de la difficile quête de la poésie, de l'espérance de la poésie. Car, jamais acquise, celle-ci laisse toujours le deuil à recommencer après son passage, et l'espoir d'une nouvelle naissance. Toujours incertain, le poète ne peut jamais prétendre posséder la poésie, puisqu'elle se retire du moment qu'elle s'offre. René Char n'écrivait-il pas à ce propos que «[m]agicien de l'insécurité, le poète n'a que des satisfactions adoptives. Cendre toujours inachevée<sup>59</sup>»? Cet attachement particulier, voire obstiné, à une absente ne relèverait que symboliquement du rapport avec une femme car, sans même la côtoyer réellement, il connaît plus que tout ses yeux.

Était-elle la mort, elle ressemblait  
 À un port vaste et vide, et je savais  
 Que dans ses yeux avides le passé  
 Et l'avenir toujours se détruiraient  
 Comme le sable et la mer sur la rive,  
 («Les Guetteurs», p. 135)

Se questionnant au passé sur «elle», ne sachant toujours pas qui elle est, il révèle pourtant son essence même qu'il a pu déceler dans ses «yeux avides». Passé et avenir

s'entre-déchirent donc dans l'espace privilégié du poème. Car le poème ne connaît du passé et du futur que le présent où il s'est enraciné et celui où il s'enracinera éventuellement.

Et qu'en elle pourtant j'établirais  
 Le lieu triste d'un chant que je portais  
 Comme l'ombre et la boue dont je faisais  
 Des images d'absence quand venait  
 L'eau effacer l'amertume des rives.  
 («Les Guetteurs», p. 135)

Cette dernière strophe illustre l'inspiration poétique se manifestant dans le poème, ce «lieu triste» où le «chant» du poète peut se révéler. Le réseau lexical établi par les mots «rive», «sable», «boue», «mer» et «eau» évoque le mouvement des vagues, recrée la dynamique du va-et-vient de la poésie. La fin de chaque strophe se termine d'ailleurs par le mot «rive»; et la dernière par cette «eau» possédant le pouvoir d'en effacer l'amertume. La rive pourrait peut-être, par extrapolation, représenter la poésie où viendrait s'abîmer le poème, en proie à son propre effacement par l'eau, en des «images d'absence». L'eau qui «efface», nettoie pour mieux rebâtir, venant toujours redonner vie. Et de l'absence, de ces «images d'absence», naissent de nouvelles images.

Puis d'une autre façon, évoquant la destruction totale cette fois-ci, le poème «L'Imperfection est la cime» (HRD, p. 139) parle de lui-même, de la poésie qui atteint à la beauté par l'envers de la «perfection». Cette quête, où l'imperfection est synonyme d'absolu, vient expliquer la dualité rencontrée dans les poèmes précédents, entre le jour et la nuit, la présence et l'absence, le désir et le refus, la mémoire et l'amnésie, la vie et la mort.

Il y avait qu'il fallait détruire et détruire et détruire,  
Il y avait que le salut n'est qu'à ce prix.

Ruiner la face nue qui monte dans le marbre,  
Marteler toute forme toute beauté.

Aimer la perfection parce qu'elle est le seuil,  
Mais la nier sitôt connue, l'oublier morte,

L'imperfection est la cime.

(«L'Imperfection est la cime», p. 139)

Une poésie qui ne repose que sur la pure beauté formelle peut s'avérer vide, dépourvue de substance. C'est alors qu'il faut «détruire», puis «[m]arteler toute forme de beauté». S'il faut «[a]imer la perfection», c'est uniquement en ce qu'elle ouvre la porte à autre chose, étant le «seuil» d'un monde à rejoindre. La «perfection» nous convie alors au dépassement de ses limites comme à une transcendance de l'éphémère. Et le «salut [ne serait qu'au] prix» d'une «destruction», d'une certaine «mort» de l'éphémère beauté pour atteindre enfin à une profondeur poétique. Basée sur d'autres convictions, la poésie doit alors s'accomplir dans une sorte d'inachèvement, d'«imperfection» qui perpétuera son désir d'absolu. Car c'est de cette tension constante de la poésie vers elle-même qu'émerge une réelle beauté, transfigurée. Selon Richard Vernier,

ce que l'on perçoit dans les premiers poèmes de Bonnefoy n'est pas tant une harmonie qu'une tension entre l'attrance de la beauté formelle et la résistance à cette tentation, lutte dont l'âpreté éclate dans plusieurs poèmes, le plus violemment dans «L'Imperfection est la cime»[...] <sup>60</sup>.

Ce poème nous amène donc à chercher la beauté dans l'imperfection, à regarder le visage sombre de la poésie et à jeter de la lumière sur cette ombre pour en faire ressortir toute la beauté réelle, mais crue. Il faut dès lors accéder à l'imperfection comme «cime», comme révélation de l'essence véritable de la poésie.

Mais ce qui donne le ton à *Hier régnant désert*, c'est bien le reproche, presque la colère qui s'exprime dans «L'Imperfection est la cime» [...] Là se trouvait à l'état le plus morne la mauvaise conscience de la poésie moderne : infini choc en retour qui doit inévitablement se faire sentir depuis que s'est dé faite l'équation antique du Beau et du Bien, et pis encore, celle du Beau et de l'Éternel. [...] Et tout aussi inévitablement, cette «mauvaise conscience» s'accompagne d'un vertige, d'une tentation qui ferait entrevoir, entre les lignes du poème, sa propre extinction :

Mais de ce jugement je concluais sans plus réfléchir qu'il faut porter le soupçon sur toute poésie qui ne serait pas, quant à ce besoin de clore, ou de forme, expressément négative, ou en tout cas si cruellement avertie de la prééminence du temps que toujours au bord du silence [Bonnefoy, *L'Arrière-pays*]<sup>61</sup>.

Le second poème de la section «Le Chant de sauvegarde» (HRD, p. 151-152) reconnaît la difficulté de mettre un poème au monde. Et cet appel d'un «oiseau» nous rappelle la part mystérieuse de la création, l'apport quasi médiumnique du poète à la poésie.

L'oiseau m'a appelé, je suis venu,  
J'ai accepté de vivre dans la salle  
Mauvaise, j'ai redit qu'elle était désirable,  
J'ai cédé au bruit mort qui remuait en moi.

Puis j'ai lutté, j'ai fait que des mots qui m'obsèdent  
Paraissent en clarté sur la vitre où j'eus froid.  
L'oiseau chantait toujours de voix noire et cruelle,  
J'ai détesté la nuit une seconde fois,

Et j'ai vieilli, passion désormais, âpre veille,  
J'ai fait naître un silence où je me suis perdu.  
- Plus tard j'ai entendu l'autre chant, qui s'éveille  
Au fond morne du chant de l'oiseau qui s'est tu.

(p. 152)

De façon volontaire, le «je» accepte de revenir aux sources de ce qui semble une nouvelle entrée dans la poésie par le poème; il la revoit, «elle», bien qu'il la sache «mauvaise». Son désir réitéré n'a rien de trivial, puisqu'il accepte même de «céd[er] au bruit». La seconde strophe révèle la mise à nu totale de cet être désirant «une seconde fois». Mais ne garde-t-on en mémoire vive que l'événement qui nous précède immédiatement? Ces mots obsédants paraissant «en clarté sur la vitre où j'eus froid» ne sont-ils pas ceux que l'on expose à la lumière du jour, dans la réalité du poème, puis que l'on perd délibérément? La fin du poème s'accorde sur un fond de tristesse, voire d'amertume et de perte, puis d'espoir après avoir «fait naître un silence». Les mots que l'on offre au poème seront sans retour; l'irréversible lumière éclairant désormais l'espace poétique. Il est également ce silence où se prolonge le sens, où infléchit la notion de souffrance et de réalité. Cet «autre chant, qui s'éveille / Au fond morne du chant de l'oiseau qui s'est tu» n'est-il pas cet éternel retour des choses après le lent périple des mots dans le poème, matière-silence?

Dans *Hier régnant désert*, Le poète s'égare et se complaît souvent dans l'expérience de la mort par laquelle sa quête doit passer. Si ce goût du «renoncement» domine surtout les deux premières sections, on le rencontre encore dans *Le chant de sauvegarde*, alors même que retentit la «voix» d'un salut et que renaît le désir de vivre<sup>62</sup>.

Puis, comme si la poésie était toujours en sursis dans le monde auquel elle s'offre, le poème tente de saisir le plus grand moment qui s'en dégage, la lumière la plus vive. «Le Feuillage éclairé» (HRD, p. 153-156) ne le serait-il pas justement par cette révélation de la poésie?

## I

Dis-tu qu'il se tenait sur l'autre rive,  
Dis-tu qu'il te guettait à la fin du jour ?

L'oiseau dans l'arbre de silence avait saisi  
De son chant vaste et simple et avide nos cœurs,  
Il conduisait  
Toutes voix dans la nuit où les voix se perdent  
Avec leurs mots réels,  
Avec le mouvement des mots dans le feuillage  
Pour appeler encor, pour aimer vainement  
Tout ce qui est perdu,  
Le haut vaisseau chargé de douleur entraînait  
Toute ironie loin de notre rivage,  
Il était l'ange de quitter la terre d'âtres et de lampes  
Et de céder au goût d'écume de la nuit.  
(«Le Feuillage éclairé», p. 153)

Le «chant» de l'oiseau pourrait symboliser l'appel de la poésie : «Par son chant, l'oiseau se fait le porte-parole de la "passion" ambiguë qui "sauve" et "perd" le poète<sup>63</sup>.» En retrait dans les deux premiers vers, l'oiseau, se tenant «sur l'autre rive», guette «à la fin du jour» les cœurs qu'il saisira. «L'arbre de silence» évoque l'avant-monde poétique, et la force du silence qui habite la poésie. Ainsi, les mots surgissent du fond d'une nuit qui paraît irréductible. Tout semble perdu, mais des mots sont arrachés à leur silence pour redonner espoir et vie, «[p]our appeler encor, pour aimer vainement / [t]out ce qui est perdu». Par ailleurs, les «mots réels» ne sont-ils pas ceux qui s'ancrent dans une réalité poétique tangible? Et «le mouvement des mots dans le feuillage» ne rend-il pas compte d'une poésie prenant forme et sens sur la page? Le feuillage évoque également le foisonnement d'une vie prenant de l'ampleur. Ce poème, comme nombre de poèmes de Bonnefoy, s'articule sur un fond de contrastes entre l'ombre et la lumière. Le chant de l'oiseau guide l'inspiration poétique, puis

«[l]e haut vaisseau chargé de douleur» l'appuie pour devenir enfin «l'ange de quitter la terre d'âtres et de lampes». Les deux derniers vers marquent ostensiblement ce passage entre la lumière accordée au poème puis l'ombre qui surgit de nouveau, où l'on cède «au goût d'écume de la nuit». Le poème apparaît donc comme un «éclair» s'allumant soudainement du fond d'une nuit qui le guette incessamment. La poésie se manifeste ainsi telle l'écriture de la douleur, du déchirement. Sans continuité certaine, elle n'a que des moments de brève symbiose avec des mots qui la traversent pour l'éclairer. Pourtant, cette «clarté» dont on parle ne revêt-elle pas une robe noire sur une page blanche, mettant en évidence le silence qu'elle crée?

«Le Feuillage éclairé» est une suite constituée de quatre poèmes où la thématique de la parole est omniprésente. Le second poème (HRD, p. 154) recrée l'instant de poésie qu'il incarne, par l'entremise de toutes les formes qui la traversent.

## II

La voix était d'ironie pure dans les arbres,  
De distance, de mort,  
De descellement d'aubes loin de nous

Dans un lieu refusé. Et notre port  
Était de glaise noire. Nul vaisseau  
N'y avait jamais fait le signe de lumière,  
Tout commençait avec ce chant d'aube cruelle,  
Un espoir qui délivre, une pauvreté.

C'était comme un labour de terre difficile  
L'instant nu, déchiré  
Où l'on sent que le fer trouve le cœur de l'ombre  
Et invente la mort sous un ciel qui change.  
(«Le Feuillage éclairé», p. 154)

Cette «voix d'ironie pure dans les arbres» nous rappelle le chant de l'oiseau du poème précédent. Une voix que l'on entend, mais qui n'est pas «vraie». Ou du moins,

l'on doute de sa sincérité. Ce «nous» peut évoquer les poètes, créateurs, qui entendent cette voix de leur «port» où rien encore n'a «jamais fait le signe de lumière» – instant d'avant la création poétique. Puis, tout commence par «ce chant d'aube cruelle» – invitation à la poésie, instant d'inspiration –, «un espoir qui délivre». La poésie est cependant décrite comme une lutte constante à achever, «une pauvreté» à combler, un «labour de terre difficile». Puis, ce moment précis où la poésie s'offre à elle-même au cœur du poème : «L'instant nu, déchiré». Cette image peut évoquer à la fois la fragilité et la force de l'instant poétique «[o]ù l'on sent que le fer trouve le cœur de l'ombre / [e]t invente la mort sous un ciel qui change». Comment interpréter ce «ciel qui change», sinon comme une poésie qui évolue au gré de ses multiples visages, comme la mort qu'elle invente et recrée?

À travers la voix «d'ironie pure», le poète est séduit par une «aube» qui se refuse pourtant d'une façon «cruelle» : qui cèle «loin de nous» son propre «descellement». Mais plus «l'aube cruelle» se refuse, plus s'accroît l'«espoir» de la rejoindre – à travers la mort. La voix qui séduit le poète s'avère être celle-là même, déguisée, du néant<sup>64</sup>.

Puis «Le Ravin» (HRD, p. 161) réitère les images de fer et de pierre venant illustrer cette réalité dans laquelle s'enracine la poésie. La dureté des images où les poèmes parlent de poésie est, chez Bonnefoy, synonyme de rencontre avec la poésie :

Chez Yves Bonnefoy, violence et âpreté se rencontrent à tous les échelons de sa recherche d'une signification substantielle; ou, si nous inversons les termes, d'une plénitude d'être porteuse de sens. L'homme doit s'arracher aux empiègements qui le menacent. Les pièges et facilités de la sensorialité elle-même constituent les premiers leurres et les premiers dangers. La vue et la vision, façonnés pour les prestiges de la lumière, sont suspectés d'une certaine façon. Yves Bonnefoy privilégie le toucher, organe du contact. Il y a chez lui une hantise du sol, de la terre : terre mère, terre labourable, ou mieux, terre nue, terre mêlée de roc, terre pierreuse (la pierre est une concrétion terreuse; la terre, une pulvérisation de la roche...) <sup>65</sup>.

Ce poème met en scène la rencontre du fer et de la pierre, inscrivant la poésie sur la page.

Il y a qu'une épée était engagée  
 Dans la masse de pierre.  
 La garde était rouillée, l'antique fer  
 Avait rougi le flanc de la pierre grise.  
 Et tu savais qu'il te fallait saisir  
 À deux mains tant d'absence, et arracher  
 À sa gangue de nuit la flamme obscure.  
 Des mots étaient gravés dans le sang de la pierre,  
 Ils disaient ce chemin, connaître puis mourir.

Entre dans le ravin d'absence, éloigne-toi,  
 C'est ici en pierraille qu'est le port.  
 Un chant d'oiseau  
 Te le désignera sur la nouvelle rive.

(«Le Ravin», p. 161)

Dès les deux premiers vers, l'on évoque l'écriture; l'on franchit le pas vers l'irréversible, sachant que toute pierre que l'on modifie en la creusant gardera pour toujours cette forme qu'on lui fait prendre. Les troisième et quatrième vers parlent du «fer» de cette épée qui n'aurait pas servi depuis longtemps, mais dont la «rouille» n'empêche en rien sa faculté de rougir la pierre, signe de sa vigueur. L'action du fer sur la pierre prend tout son sens poétique dans les vers suivants où il s'agit de mettre à jour «[d]es mots [...] gravés dans le sang de la pierre». Ce geste n'est pas dénué d'une certaine rudesse : il faut «saisir à deux mains tant d'absence» et «arracher à sa gangue de nuit la flamme obscure». Toujours dans la même visée, l'on cherche la lumière dans l'obscurité et l'«absence»; cette lumière telle une présence à accueillir au sein du poème. La «flamme obscure» illustre tout à fait cette lumière en creux recherchée comme la seule vie possible en poésie; lumière dont l'éclairage donne une tout autre perception de la réalité, une tout autre projection sur le monde. Les mots que l'on

découvre sur cette pierre – dont le «sang» évoque la fragilité, la souffrance et la vie – disent «ce chemin» qui est de «connaître puis mourir».

La seconde et dernière strophe est une invitation à la poésie par ce «ravin d'absence». Comme nous avons pu le constater dans certains poèmes analysés précédemment, l'absence est la porte d'accès à une réelle présence. C'est bien souvent d'ailleurs par le recul, l'éloignement, un retrait du monde que le regard porté sur ce monde se révèle juste. Les deux derniers vers évoquent encore une fois le «chant» de l'oiseau qui guide et inspire la poésie, «sur la nouvelle rive», découverte toujours renouvelée de la poésie à chaque poème.

Puis le poème «Une voix» (HRD, p. 166) nous rappelle l'idée déjà lointaine mais pourtant toujours proche de Douve, éternelle voix de la poésie se manifestant telle une schizophrénie sporadique que le poète vit dans l'intimité de sa conscience. «Invitant le poète à “revivre” avec elle, “Une voix” le “conduit” enfin au “jardin de présence”<sup>66</sup>» :

Écoute-moi revivre dans ces forêts  
Sous les frondaisons de mémoire  
Où je passe verte,  
Sourire calciné d'anciennes plantes sur la terre,  
Race charbonneuse du jour.

Écoute-moi revivre, je te conduis  
Au jardin de présence,  
L'abandonné au soir et que des ombres couvrent,  
L'habitable pour toi dans le nouvel amour.

Hier régnant désert, j'étais feuille sauvage  
Et libre de mourir,  
Mais le temps mûrissait, plainte noire des combes,  
La blessure de l'eau dans les pierres du jour.  
(«Une voix», p. 166)

Douve revient en force, sollicitant elle-même la création, sa propre création, la poésie partant elle-même à sa propre conquête. L'on s'éloigne du recueil précédent où Douve se laissait conquérir difficilement, se refusant à toute facilité. On la trouve totalement offerte, le temps ayant fait son œuvre. La première strophe évoque le passé, la «mémoire» de ce passé relativement ancien d'une forêt autrefois détruite par le feu. Les images «sourire calciné d'anciennes plantes» et «race charbonneuse du jour» marquent un certain contraste entre la vie et la mort, la verdure et la noirceur des restes du feu. Elle est cependant «verte», donc bien vivante, même foisonnante plus que jamais, car ayant subi les affres de la calcination, elle y a résisté, et peut-être même échappé. Une forêt détruite par le feu se régénère toujours en une jeune forêt, débordante de vie. Étant d'ailleurs passée par une certaine mort, elle «revit».

Cette invitation à l'écouter «revivre» est réitérée à la seconde strophe où Douve mènera directement le «je» du poète «au jardin de présence». Cette présence à conquérir dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* se trouve offerte au poète inspirateur de l'absence, «[l]'abandonné au soir et que des ombres couvrent».

Revenant, Douve va conduire le poète au *jardin de présence* qu'elle dit *habitable pour toi dans le nouvel amour*. Cet amour, c'est, croyons-nous, l'amour de la matière, l'amour de ce réel non transfiguré, que signifiait la mare d'huile du poème précédent [«Le Pont de fer»]<sup>67</sup>.

La troisième strophe dessine un paysage passé où la liberté «sauvage» était synonyme de mort, où la poésie se refusait à elle-même. Or la poésie, inatteignable à une certaine époque, finit toujours par se donner et se laisser envahir. René Char n'écrivait-il pas qu'«[i]l y a deux âges pour le poète : l'âge durant lequel la poésie, à tous égards, le maltraite, et celui où elle se laisse follement embrasser. Mais aucun

n'est entièrement défini. Et le second n'est pas souverain<sup>68</sup>»? La liberté a toujours besoin d'un certain encadrement pour mieux évoluer et s'épanouir, pour se transcender. La poésie a besoin du cadre du poème pour prendre son envol, pour accomplir son destin et sa signification.

À l'époque d'un «hier régnant désert», c'est-à-dire d'un temps qui s'annulant à mesure qu'il se produisait, Douve était «feuille sauvage et libre de mourir» : la voici, au contraire, l'habitante du temps qui a fait «mûrir» «la blessure de l'eau dans les pierres du jour», comprenons l'habitante d'une *durée* qu'indique aussi, dans un autre poème, le fait que le poète peut célébrer le «vrai lieu», par exemple, d'une «Delphes du *second* jour »[...] <sup>69</sup>.

Le dernier poème d'*Hier régnant désert* que nous aimerions mettre en lumière quant à sa portée métapoétique est «Veneranda» (HRD, p. 167), strophe de quatre vers, dont les images évoquent la poésie. Veneranda incarne un «tu» qui est en réalité un «elle», auquel le «je» s'adresse continuellement, ce qui nous porte à croire qu'il s'agit d'un nouveau visage de Douve, transformée, offerte. Car Douve d'*Hier régnant désert* admet le présent et s'y laisse prendre, comme nous l'avons vu précédemment. Le nom, d'assonance espagnole, pourrait évoquer l'adjectif «vénérable» ou encore le verbe espagnol «venerar<sup>70</sup>» signifiant «adorer» en français. En lisant ce poème, nous ne pouvons dissocier le dernier vers de la poésie, dont les couleurs, à la fois symboliques et réelles, évoquent son inscription sur la page blanche.

Oh, quel feu dans le pain rompu, quelle aube  
Pure dans les étoiles affaiblies !  
Je regarde le jour venir parmi les pierres,  
Tu es seule dans sa blancheur vêtue de noir.  
(«Veneranda», p. 167)

Le poème prend racine dans la venue du jour. Un jour peu ordinaire, où les louanges à la poésie sont à leur comble. Ce «quelle aube / Pure dans les étoiles

affaiblies !» évoque un matin qui se grave dans la mémoire – à mesure qu’il est décrit. Pourtant, il s’agit d’un «je» regardant «le jour venir parmi les pierres»; les pierres symbolisant un point d’ancrage dans la matière, dans le réel. L’image «seule dans sa blancheur vêtue de noir» marque le contraste de la noirceur sur la blancheur du jour, et celle qui est «vêtue de noir» s’y distingue, telle la poésie prenant corps dans le poème même. Cette noirceur incarne le paradoxe de la lumière et de l’ombre que le poème occupe sur la page qu’il noircit, de même qu’il l’éclaire de sa présence signifiante. Encore une fois, le poème prend racine dans l’instant qui l’inscrit sur la page; et le miracle de cette présence se produit à chaque lecture du poème, comme si son créateur lui avait conféré le pouvoir de se créer seul à nouveau à chaque instant. La portée métapoétique y est marquante en ce que le lecteur, par son regard, participe d’emblée à sa création.

Dans *Hier régnant désert*, une tendance se dessine qui va s’accentuer dans les recueils suivants : ce qui se trouve décrit dans le poème [...] est une allégorie de ce qui advient – ou semble advenir – dans *et* par l’écriture poétique. Le poème ne vient pas témoigner d’un acte ne *regardant* pas le langage. Il ne parle au contraire que de ce qui le *regarde* : de l’acte poétique par quoi l’écriture devient parole. Mais cet acte ne s’accomplit jamais de façon définitive et permanente. Quand la parole se manifeste, c’est sous la forme d’une «voix basse» dont le «tremblement» signale la précarité et l’intermittence<sup>71</sup>.

### . *Pierre écrite*

Composé d’une soixantaine de poèmes en vers, titrés ou non, *Pierre écrite*, publié en 1965, poursuit la quête poétique des deux recueils précédents. Si la poésie de Bonnefoy s’ancre dans la matière pour prendre son envol, la «pierre» symbolise la force et l’immuabilité de ce qui s’y grave. Pour sa part, Olivier Himy y a vu la métaphore de «pierres tombales» : «À lire ces quinze textes [les quinze poèmes

intitulés «Une pierre»], on s'aperçoit bien vite qu'ils remplissent une fonction d'épithaphe : ces «*pierres écrites*» sont d'abord des pierres tombales<sup>72</sup>.» La poésie s'y inscrit alors telle la mémoire indélébile d'un monde qui se perpétue dans le poème.

Ce n'est sans doute pas un hasard si, dans le poème titré «Une pierre<sup>73</sup>», se manifeste de manière implicite la métapoésie.

Je fus assez belle.  
Il se peut qu'un jour comme celui-ci me ressemble.  
Mais la ronce l'emporte sur mon visage,  
La pierre accable mon corps.

Approche-toi,  
Servante verticale rayée de noir,  
Et ton visage court.

Répands le lait ténébreux, qui exalte  
Ma force simple.  
Sois-moi fidèle,  
Nourrice encor, mais d'immortalité.  
(«Une pierre», p. 206)

Comme si la poésie s'adressait à elle-même, dans la contemplation d'un «[j]e fus assez belle», le poème constitue une sorte de miroir où la poésie reconquiert sa propre image. L'image «[i]l se peut qu'un jour comme celui-ci me ressemble» reflète la poésie qui se révèle à cet instant-poème (dans «un jour comme celui-ci»), et celle de tous les poèmes dont la quête fut la même («me ressemble»). Mais une «pierre» vient rappeler la poésie à une certaine réalité : la «ronce» – vestige d'un passé laissant des traces.

La seconde strophe s'adresse à la poésie sous forme de métaphore. Cet «[a]pproche-toi» nous ramène à une présence que seul le poème peut recréer. Celle

que l'on invite ainsi n'est-elle pas la poésie dans cette fulgurante image d'une «[s]ervante verticale rayée de noir»? La poésie habite toujours le silence avant de s'inscrire sur la page, puis elle est «rayée» dans ses propres vers, par cette forme qu'elle revêt dans le poème. Ces «rayures» renvoient d'ailleurs à la «ronce qui l'emporte sur [s]on visage» de la strophe précédente. La vie est bien présente, car «[s]on visage court», même si l'on prête un certain «accablement» au fait d'être ainsi visible sur de la «pierre», pouvons-nous supposer.

La troisième strophe rappelle la féminité, voire la maternité de la poésie que l'on exhorte à répandre son «lait ténébreux». La blancheur habituelle du «lait» et celle de la page blanche avant l'apparition du poème ne sont-elles pas conjointes sémantiquement? L'on implore le silence poétique habitant les ténèbres. De cette «blancheur» et de ce silence naît cependant la réflexion, vie poétique présente et future. Le «lait ténébreux» pourrait alors représenter la source même de l'écriture, venant «nourrir» l'instant poétique, de ce qui semble être ici un lait sombre, «noir» – évoquant par extrapolation l'«encre» par laquelle prend corps le poème. Ce poème s'articule entre les couleurs réitérées du noir et du blanc; dichotomie symbolique de la poésie de Bonnefoy. Le dernier vers répète l'itinéraire poétique obsédé d'«immortalité».

Puis «Une voix» (PE, p. 231), telle cette volonté réitérée d'existence, se fait encore entendre comme une voix d'outre-tombe peut-être, témoignant de la nostalgie d'une vie passée, dont la simplicité serait perdue. «En rappelant au poète qu'“(elle) (l')avai(t) converti aux sommeils sans alarmes”, “la voix” a les inflexions d'une présence maternelle protectrice<sup>74</sup>» :

Combien simples, oh fûmes-nous, parmi ces branches,  
Inexistants, allant du même pas,  
Une ombre aimant une ombre, et l'espace des branches  
Ne criant pas du poids d'ombres, ne bougeant pas.

Je t'avais converti aux sommeils sans alarmes,  
Aux pas sans lendemains, aux jours sans devenir,  
À l'effraie aux buissons quand la nuit claire tombe,  
Tournant vers nous ses yeux de terre sans retour.

À mon silence; à mes angoisses sans tristesse  
Où tu cherchais le goût du temps qui va mûrir.  
À de grands chemins clos, où venait boire l'astre  
Immobile d'aimer, de prendre et de mourir.

(«Une voix», p. 231)

Dans ce poème, le «je» et le «tu» s'unissent dans un «nous» autour duquel tout semble s'arrêter, où la quête et l'objet de la quête poétique s'unifient, en «allant du même pas». «Inexistants», «ne bougeant pas», «immobile[s] d'aimer, de prendre et de mourir», deux «êtres» créent dans le passé l'instant du poème, toujours renouvelé, même par le souvenir. Le passé simple des verbes de la première strophe évoque un passé lointain, dont le souvenir refaisant surface revêt l'aspect d'une hantise. Cette hantise trahit toutefois le désir de se rattacher au moment précis du poème. Celui-ci évoque l'unique présence recherchée. Qu'elle soit au passé ou à venir, cette présence devient intemporelle pour rejoindre l'éternité de l'instant.

Le désir de présence, dans *Pierre écrite*, semble avoir sa source dans la nostalgie d'un paradis maternel. Mais cette nostalgie d'une «voix» maternelle semble renvoyer à son tour à la «voix» même de la poésie. [...] Dans la deuxième strophe, de même, l'errance désincarnée à laquelle la voix «avait converti» le poète apparaît comme une métaphore de la vie dans les mots : ces «pas sans lendemains», ces «jours sans devenir», jusqu'à ces «grands chemins clos» de la dernière strophe, rien ne décrit mieux l'univers de mots où l'existence du poète a son lieu<sup>75</sup>.

Le poème suivant s'intitule également «Une pierre» (PE, p. 234). Toujours dans la même thématique du blanc et du noir, l'on parle du «jour» et de «mots éteints» telle la nuit qui crée et recrée la poésie. L'on pourrait y voir une métaphore de l'apparition puis du retrait de la poésie ou, par extrapolation, le mouvement continuuel de va-et-vient que la poésie exerce d'un poème à l'autre.

Le jour au fond du jour sauvera-t-il  
 Le peu de mots que nous fûmes ensemble?  
 Pour moi, j'ai tant aimé ces jours confiants, je veille  
 Sur quelques mots éteints dans l'âtre de nos cœurs.  
 («Une pierre», p. 234)

Au premier abord, ce poème peut laisser entrevoir, comme dans le poème précédent, une certaine nostalgie. Tel le deuil à faire d'une certaine relation où «nous fûmes ensemble», tout semble perdu, mais un espoir reste dans ce «je veille». Ainsi, cette apparente «rencontre» de deux êtres n'est pas, semble-t-il, constituée d'amour, mais de mots, du «peu de mots que nous fûmes ensemble». D'emblée, l'on voit apparaître sous nos yeux le poème dans la clarté et la blancheur de la page, ce «jour au fond du jour». Et la brièveté vers laquelle nous mènent ces images relativise l'existence du poème qui, à lui seul, ne possède que «peu de mots», mais combien chargés de lumière. «[C]es jours confiants» que l'on a tant aimés, ne représenteraient-ils pas la fulgurante apparition de la poésie à travers les poèmes qu'elle habite intensément? Le dernier vers nous laisse sur la réflexion toute poétique que propose le silence prolongeant le poème, où «je veille / [s]ur quelques mots éteints dans l'âtre de nos cœurs». Ces mots, si «éteints» soient-ils, continuent de projeter leur lumière même dans le silence, lieu où réside le véritable écho de la poésie.

Si la voix brille aussi par son «silence» – auquel elle «avait converti» le poète –, c'est qu'elle s'identifie à cette langue raréfiée à l'extrême qu'est pour Bonnefoy la poésie. C'est d'ailleurs à un «peu de mots», et non plus au silence complet, que se résument «les jours confiants» [...] L'intensité silencieuse du vécu n'est pas séparable du «peu de mots» qu'est la poésie. Séduit par la «voix» poétique, «converti», le poète se tourne vers une parole dont son existence ne se distingue plus<sup>76</sup>.

Le poème suivant immédiatement celui que nous venons de citer est titré également «Une pierre» (PE, p. 235) et comporte deux strophes d'inégale longueur. Les pronoms personnels «nous» et «vous» sont à remarquer, si l'on tient compte du fait que le «je énonciateur» s'adresse à ses «mots obscurs».

Nous prenions par ces prés  
Où parfois tout un dieu se détachait d'un arbre  
(Et c'était notre preuve, vers le soir).

Je vous poussais sans bruit,  
Je sentais votre poids contre nos mains pensives,  
O vous, mes mots obscurs,  
Barrières au travers des chemins du soir.  
(«Une pierre», p. 235)

L'on pourrait voir dans la première strophe une remémoration du passé du poète. Le premier vers illustre des êtres («nous») se détachant du chemin traditionnel, telle une recherche où le «dieu se détacha[nt] d'un arbre» constituerait le fruit recherché, soit le poème. Le troisième vers illustre d'ailleurs le fruit recherché dans le mot «preuve» qui, «vers le soir», marque la fin du jour accompli, du poème accompli.

La seconde strophe parle des «mots» comme si c'étaient des «pierres», dans les actions de «pouss[er] sans bruit» et de «sentir votre poids contre nos mains pensives». Les «mains pensives» ne sont-elles pas d'ailleurs les mains de poètes au travail? Et les mots, «obscur» ou «éteints» comme dans le poème précédent, sont des pierres difficiles à amasser, difficiles à contourner telles ces «[b]arrières au travers des

chemins du soir». Une poésie tangible, mais combien difficile à obtenir, dans le lent travail de «pouss[er] [les mots] sans bruit». La poésie ne voit sa transcendance qu'offerte partiellement à la lumière dont l'ombre constitue la contrepartie créatrice.

Dans la poésie de Bonnefoy, la parole est souvent comparée à la voie – voire la voix – par laquelle transite la poésie. «La parole qui retient le poète n'est pas celle qui s'enferme dans les signes, mais celle qui donne une "présence" aux choses[...]»<sup>77</sup>. Parole et poésie se confondent, tant et si bien que la parole ainsi nommée n'apparaît pratiquement jamais sans la cooccurrence du terme «mot». «La Parole du soir» (PE, p. 237), sorte de sonnet, rend compte du caractère métapoétique du poème où le mot «poésie» n'est parfois nommément présent que par métaphore.

Le pays du début d'octobre n'avait fruit  
Qui ne se déchirât dans l'herbe, et ses oiseaux  
En venaient à des cris d'absence et de rocaille  
Sur un haut flanc courbé qui se hâtait vers nous.

Ma parole du soir,  
Comme un raisin d'arrière-automne tu as froid,  
Mais le vin déjà brûle en ton âme et je trouve  
Ma seule chaleur vraie dans tes mots fondateurs.

Le vaisseau d'un achèvement d'octobre, clair,  
Peut venir. Nous saurons mêler ces deux lumières,  
O mon vaisseau illuminé errant en mer,

Clarté de proche nuit et clarté de parole,  
- Brume qui montera de toute chose vive  
Et toi, mon rougeoiement de lampe dans la mort.

(«La Parole du soir», p. 237)

La première strophe constitue une sorte de mise en contexte du poème où le silence, voire l'«absence», décrit un avant-monde poétique automnal où des «oiseaux / en [viennent] à des cris d'absence et de rocaille». Cette «absence» semble insupportable, de même que l'urgence d'écrire un poème laisse à peine le temps de le

traduire en mots. Le «nous» du quatrième vers, où se hâte «un haut flanc courbé», nous rappelle une union, celle peut-être de poètes, mais plus certainement celle du poète et de sa poésie se rencontrant à nouveau, comme dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*.

La seconde strophe évoquerait justement la révélation de la poésie au poème. Cette «parole du soir», tel le temps du jour ayant mûri, arrive à point nommé, livrant ses «mots fondateurs». Une certaine fécondité est associée à la parole qui est comparée à un raisin d'automne, mais dont le vin – symbole d'inspiration – fermente, «déjà brûle» en lui-même; la parole brûlant en elle-même, explosant de l'intérieur – d'où l'urgence de s'extérioriser.

L'ombre et la lumière étant toujours de la partie, les deux dernières strophes jouent sur les deux plans : «un achèvement d'octobre, clair», «vaisseau illuminé errant en mer», «[c]larté de proche nuit et clarté de parole», «mon rougeoiement de lampe dans la mort». La clarté du jour et celle de la nuit se complètent cependant, comme absence et présence de la parole : «Nous saurons mêler ces deux lumières». La poésie n'oppose guère ces deux entités dont l'essence réside dans l'union, l'une n'allant pas sans son contraire. Or, la «parole du soir» de la seconde strophe ne va pas sans être complétée sémantiquement par la «clarté de parole» de la quatrième strophe, sachant que le soir porte toujours en lui une parcelle de la lumière du jour auquel il succède. La poésie, dans tout l'éclat de sa présence, porte toujours en elle l'absence qui la supporte et l'éclaire, d'autant plus qu'elle se fait silence évocateur. Le contraire est aussi vrai, en ce sens où l'absence de parole poétique porte toujours dans l'ombre cette lueur, écho de la lumière qu'a habitée la poésie.

Le dernier poème du recueil porte le titre *a priori* révélateur d'«Art de la poésie» (PE, p. 249). Cependant, aucun élément explicitement métapoétique n'est présent dans le poème. Le titre seul annonce le caractère métaphorique du poème. À notre avis, titre et poème formant un tout dont les échos se multiplient, les images de ce poème suggèrent une vision métapoétique.

Dragué fut le regard hors de cette nuit.  
 Immobilisées et séchées les mains.  
 On a réconcilié la fièvre. On a dit au cœur  
 D'être le cœur. Il y avait un démon dans ces veines  
 Qui s'est enfui en criant.  
 Il y avait dans la bouche une voix morne sanglante  
 Qui a été lavée et rappelée.

(«Art de la poésie», p. 249)

Les images parlent de réconciliation et d'union, de ce qui au départ a pu être dispersé. Le regard séduit – «dragué», interpellé du fond de la nuit – se range du côté du jour. Tout appelle finalement son contraire : on immobilise et sèche des mains (auparavant affolées, trempées?); on réconcilie la fièvre (en butte contre elle-même, fièvre désormais bénéfique?). Bref, «[o]n a dit au cœur d'être le cœur» comme s'il était autre que lui-même au départ. Un cœur qui prend part dans l'acte de nommer; cet acte nous menant vers une «vérité de parole», une présence. D'un démon qu'on a exorcisé, d'une «voix morne sanglante» qu'on a réhabilitée ressort un instant de réalité véridique; un instant de poésie. Comme si l'on se trouvait dans l'intimité de l'atelier du poète, l'on se laisse emporter par la facture à la fois trompeuse et directe de ce poème qui voile et dévoile la poésie. Car le titre est aussi clair que le poème est obscur. Est-ce une nouvelle façon de jouer sur le clair-obscur de la poésie? Un «regard», des «mains», la «fièvre», le «cœur», des «veines» et une «bouche»

dessinent un corps en réanimation, pouvant être celui de la poésie. Cette «voix» quasi morte que l'on lave et que l'on rappelle évoque encore une fois la poésie que l'on tire des ténèbres pour la faire revivre du côté clair de l'existence. Une courte vie qui se consume le temps d'un poème.

Dans «l'art de la poésie» qu'élaborent les derniers poèmes de *Pierre écrite*, l'écriture apparaît comme la recherche d'un «langage clair» dans la simplicité duquel tout vienne se «consumer», réalisant ainsi la simplicité et l'unité désirées [...]<sup>78</sup>.

### . *Dans le leurre du seuil*

*Dans le leurre du seuil*, publié en 1975, se présente tout à fait différemment des recueils écrits précédemment. Ne contenant aucun poème titré, il est constitué de sept longues suites poétiques dont les vers, brefs ou longs, sont ponctués : «Le Fleuve», «Dans le leurre du seuil», «Deux couleurs», «Deux barques», «La Terre», «Les Nuées», «L'Épars, l'indivisible». Quelques segments de ces longs poèmes retiennent notre attention quant à leur teneur métapoétique. Ainsi, la seconde suite poétique, au titre éponyme<sup>79</sup>, amorce en quelques vers sa réflexion sur la poésie :

Heurte,  
Heurte à jamais.

Dans le leurre du seuil.

À la porte, scellée,  
À la phrase, vide.  
Dans le fer, n'éveillant  
Que ces mots, le fer.

Dans le langage, noir.

Dans celui qui est là  
Immobile, à veiller  
À sa table, chargée  
De signes, de lueurs. Et qui est appelé

Trois fois, mais ne se lève.  
(p. 257)

Cette séquence met en relief l'inspiration venant et ne venant pas au poète, «celui qui est là / [i]mmobile, à veiller / [à] sa table». Comme c'était le cas dans «Douve», où la poésie ne se montrait que difficilement – creusant le désir en une quête perpétuelle –, le «leurre» est peut-être synonyme de la désillusion de l'écriture poétique dont «la phrase, vide» n'éveille «[q]ue ces mots, le fer». Et ce «seuil» auquel on accède mais que l'on ne franchit jamais, illustre une poésie inaccessible et ne révélant toujours que la lueur à la frontière d'elle-même, à travers peut-être cette «porte, scellée». Mais le «langage, noir», est pourtant là, et celui qui le capte, le poète, est appelé, car des «signes» et des «lueurs» suffisent au poète et à la poésie pour se rencontrer dans l'instant privilégié du poème. La rencontre semble pourtant difficile, voire inaccessible dans cet extrait où celui «qui est appelé / [t]rois fois, [...] ne se lève». Cette ambiguïté de la relation du poète à la poésie et de la poésie à elle-même se perpétuera, condamnée au «heur» de l'impossible possession de deux êtres voués à se chercher. La personnification de la poésie, dans «Douve», était appropriée en ce que l'acte de poésie ressemblait à l'acte d'amour dans ses préliminaires, son accomplissement, voire l'amertume qui s'ensuit dans la défaite d'une inévitable séparation.

À la suite de ces quelques vers, citons d'autres vers, tout aussi brefs (DLS, p. 258-259) :

Dans le rassemblement, où a manqué  
Le célébrable.

Dans le blé déformé  
Et le vin qui sèche.

Dans la main qui retient  
Une main absente.

Dans l'inutilité  
De se souvenir.

Dans l'écriture, en hâte  
Engrangée de nuit

Et dans les mots éteints  
Avant même l'aube.  
(p. 258-259)

L'absence se manifeste à nouveau, telle une absence habitée. La poésie prend dès lors l'apparence d'une quête vaine, où l'amertume du fruit que l'on cueille témoigne en creux d'un espoir d'atteindre l'inaccessible. Les mots «manqué», «déformé», «sèche», «absente», «inutilité», «éteints», viennent renforcer cette sensation poétique du manque, où l'incrée prend forme. Retenir «une main absente», n'est-ce pas garder un certain contrôle sur cette absence? L'image «Dans l'inutilité / De se souvenir» pourrait évoquer l'amnésie perpétuelle de la poésie où chaque poème ne garde aucune mémoire de son prédécesseur, pour naître une première fois à chaque fois. Et cette «écriture, en hâte» décrit tout à fait la forme que prend le poème à cet instant : bref, elliptique, haletant. Une écriture «[e]ngrangée de nuit», où l'ombre s'étend plus que la lumière, où l'ombre se fait silence, mais qui apparaît pourtant blanche sur la page qu'occupe une parcelle d'écriture. Deux mondes semblent coexister dans la réalité du poème inscrit sur la page; deux mondes se partagent le même espace respirable, celui de la poésie. Et dans ce lieu inédit osent s'éteindre des «mots [...] / [a]vant même l'aube». Le poème ne se révèle qu'en laissant le vide derrière lui résonner de l'écho

de sa propre mort. La poésie prend son envol de cette finitude des mots, là où le silence l'éternise.

Une des originalités foncières de l'œuvre d'Yves Bonnefoy réside justement dans la tentation et la tentative de privilégier la dimension de la finitude, d'en faire une voie d'accès à la présence, au carrefour même où la langue close rêve de rejoindre la parole ouverte, dans un dynamitage conjoint du dedans et du dehors de l'écriture<sup>80</sup>.

Dans la dernière suite du recueil, «L'Épars, l'indivisible», la poésie se déploie sur les deux plans du «désamour» et de l'amour. Les quelques vers suivants (DLS, p. 327) donnent un espace enfin respirable à la poésie. D'une certaine violence, les images choquent pour saisir et légitimer la poésie qui, encline à se manifester par le retrait, n'a d'autre choix que de se livrer, de se mettre à nu. Comme un combat mené depuis longtemps, «écrire», ce geste combien simple mais combien «douloureux», devient la seule voie possible en poésie.

Oui, par l'enfant

Et par ces quelques mots que j'ai sauvés  
 Pour une bouche enfante. « Vois, le serpent  
 Du fond de ce jardin ne quitte guère  
 L'ombre fade du buis. Tous ses désirs  
 Sont de silence et de sommeil parmi les pierres.  
 La douleur de nommer parmi les choses  
 Finira. » C'est déjà musique dans l'épaule,  
 Musique dans le bras qui la protège,  
 Parole sur des lèvres réconciliées.

(p. 327)

Toute la simplicité, «par l'enfant», est vouée au seul geste de nommer, qui est cependant douloureux. Pourquoi doit-il finir? Produire le poème est peut-être cette difficile mise au monde d'une réalité, mais combien salvatrice. Et ces «quelques

mots» sauvés, comme le poème sauve la poésie en quelques images, ne donnent-ils pas, une fois inscrits et gravés dans la mémoire poétique, toute la liberté créatrice?

Oui, par les mots,  
Quelques mots.

(Et d'une main,  
Certes, lever le fouet, injurier le sens,  
Précipiter  
Tout le charroi d'images dans les pierres  
- De l'autre, plus profonde, retenir.

Car celui qui ne sait  
Le droit d'un rêve simple qui demande  
À relever le sens, à apaiser  
Le visage sanglant, à colorer  
La parole blessée d'une lumière,  
Celui-là, serait-il  
Presque un dieu à créer, presque une terre,  
Manque de compassion, n'accède pas  
Au vrai, qui n'est qu'une confiance, ne sent pas  
Dans son désir crispé sur sa différence  
La dérive majeure de la nuée.  
Il veut bâtir ! Ne serait-ce, exténuée,  
Qu'une trace de foudre, pour préserver  
Dans l'orgueil le néant de quelque forme,  
Et c'est rêver, cela encore, mais sans bonheur,  
Sans avoir su atteindre à la terre brève.

Non, ne démembre pas  
Mais délivre, et rassure. « Écrire », une violence  
Mais pour la paix qui a saveur d'eau pure.  
Que la beauté,  
Car ce mot a un sens, malgré la mort,  
Fasse œuvre de rassemblement de nos montagnes  
Pour l'eau d'été, étroite,  
Et l'appelle dans l'herbe,  
Prenne la main de l'eau à travers les routes,  
Conduise l'eau d'ici, minime, au fleuve clair.)  
(p. 327-329)

Beaucoup plus explicite, la métapoésie est ici facilement repérable, car elle est nommée dans ses moindres mouvements. Les images proposent le lent mouvement effectué du silence à la parole, qui s'expose ouvertement. «Quelques mots» suffisent

alors pour relancer le poème, mais combien courageux dans les images «lever le fouet, injurier le sens, / Précipiter / Tout le charroi d'images dans les pierres» pour imposer une nouvelle présence, et marquer un dépassement par rapport aux images précédentes. L'on peut évoquer un rapprochement avec la poésie d'Apollinaire, qui marque de façon persistante ce passage du passé vers l'avenir. Condamnant dès lors «le néant de quelque forme», la poésie va de l'avant dans cet «"Écrire", une violence / Mais pour la paix qui a saveur d'eau pure». Jamais énoncée ainsi, la poésie s'élève à hauteur de pure présence, celle tant convoitée dans les recueils précédents. Une poésie se redéfinit (en) elle-même, revendiquant sa propre demeure, où l'être ne semble y vivre que partiellement. Et comme la «beauté / [...] a un sens, malgré la mort», la poésie a le pouvoir de transcender sa propre mort en des instants tel celui que nous propose ce segment de poème.

Puis la fin de *Dans le leurre du seuil* accentue en quelques vers (DLS, p. 332) la présence des mots pour nommer l'éternel «aujourd'hui» :

Les mots comme le ciel  
Aujourd'hui,  
Quelque chose qui s'assemble, qui se disperse.

Les mots comme le ciel,  
Infini  
Mais tout entier soudain dans la flaque brève.  
(p. 332)

À la dernière strophe, l'image du ciel «tout entier» (la poésie) apparaît dans la «flaque brève» (le poème). La «flaque» accueille avec précision la poésie, «comme un échange dans le réel, entre deux instants de la même parole, de la même nuée<sup>81</sup>.» Le premier tercet illustre l'acte de création même : le poème arrive sur-le-champ et se

retire aussitôt, laissant seulement le temps d'en saisir l'essence. L'image «Quelque chose qui s'assemble, qui se disperse» nous renvoie également à ce «ciel» où les nuages (images) s'assemblent pour produire une averse (un poème), puis se dispersent.

### **. Vers une métapoésie plus explicite**

La poésie demeure donc toujours un rêve de poésie pour Yves Bonnefoy. Elle est à venir et s'inscrit nécessairement dans une durée inachevée. Cette définition fonde aussi le jaillissement perpétuel de la parole poétique, qui ne peut épuiser le rêve qui l'inspire<sup>82</sup>.

Après les quatre principaux recueils que regroupe *Poèmes*, Yves Bonnefoy a publié d'autres recueils : *Ce qui fut sans lumière* (1987), *Début et fin de la neige*, suivi de *Là où retombe la flèche* (1991), et *Les Planches courbes* (septième et dernier livre de poésie, paru en 2001), dont nous retenons une métapoésie au faite de ses espérances. Une sérénité se dégage en effet de ces derniers recueils empreints de souvenirs du passé et de l'enfance, mais que le poème accueille dans le présent. Comme nous l'avions déjà mentionné, nous pouvons lire dans les recueils plus récents des métapoèmes plus explicites, dont nous retenons particulièrement ceux de *Ce qui fut sans lumière* et des *Planches Courbes*.

### **. *Ce qui fut sans lumière***

*Ce qui fut sans lumière*, qui mêle à la fois le vers plutôt libre et la prose, contient, en cinq sections numérotées, une trentaine de poèmes titrés plus ou moins longs, où la métapoésie est très présente. Ainsi, le premier poème de la section «I», constitué de

huit strophes en vers d'inégale longueur, titré «Le Souvenir<sup>83</sup>», présente un protagoniste qui, marchant dans une sorte de rêve, nous mène tranquillement vers la poésie qu'il nommera explicitement. La sixième strophe est la plus significative quant à sa portée métapoétique :

Je vais,  
 Et il me semble que quelqu'un marche près de moi,  
 Ombre, qui souriait bien que silencieuse  
 Comme une jeune fille, pieds nus dans l'herbe,  
 Accompagne un instant celui qui part.  
 Et celui-ci s'arrête, il la regarde,  
 Il prendrait volontiers dans ses mains ce visage  
 Qui est la terre même. Adieu, dit-il,  
 Présence qui ne fut que pressentie  
 Bien que mystérieusement tant d'années si proche,  
 Adieu, image impénétrable qui nous leurra  
 D'être la vérité enfin presque dite,  
 Certitude, là où tout n'a été que doute, et bien que chimère  
 Parole si ardente que réelle.  
 Adieu, nous ne te verrons plus venir près de nous  
 Avec l'offrande du siècle et des feuilles sèches,  
 Nous ne te verrons pas rapprocher de l'âtre  
 Tout ton profil de servante divine.  
 Adieu, nous n'étions pas de même destin,  
 Tu as à prendre ce chemin et nous cet autre,  
 Et entre s'épaissit cette vallée  
 Que l'inconnu surplombe  
 Avec un cri rapide d'oiseau qui chasse.  
 Adieu, tu es déjà touchée par d'autres lèvres,  
 L'eau du fleuve n'appartient pas à son rivage  
 Sauf par le grand bruit clair.  
 J'envie le dieu du soir qui se penchera  
 Sur le vieillissement de ta lumière.  
 Terre, ce qu'on appelle la poésie  
 T'aura tant désirée en ce siècle, sans prendre  
 Jamais sur toi le bien du geste d'amour!  
 («Le Souvenir», p. 14-15)

Dès les premiers vers de cette strophe, une grande nostalgie s'empare du protagoniste. L'on ressent fortement cette nostalgie vis-à-vis d'un passé dont on parle tout d'abord au présent («Je vais»). Une présence se manifeste aux côtés du «je», dans

le présent du poème : «Et il me semble que quelqu'un marche près de moi». Mais très tôt déjà, cette présence se dilue dans les souvenirs du passé : «Ombre, qui souriait bien que silencieuse». Plus l'on avance dans la strophe, plus l'on associe cette «présence» à celle de la poésie qui s'offre au poème : «Présence qui ne fut que pressentie». Dans un «adieu» à cette présence qui «[a]ccompagne un instant celui qui part» (l'on ne sait à vrai dire qui des deux, du poète ou de cette présence, tend à s'effacer), ce passage marque l'impossible étreinte d'une poésie, d'une présence poétique qui, tout au long du passé, ne se manifestait toujours que partiellement dans le poème : «Adieu, image impénétrable qui nous leurra / D'être la vérité enfin presque dite, / Certitude, là où tout n'a été que doute, et bien que chimère / Parole si ardente que réelle». L'on ne peut dissocier ces vers de ceux de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, dont la quête est sans cesse alimentée par cette révélation partielle de la poésie. Comme un testament, ces vers apparaissent tel l'adieu ultime que tout poème porte en soi : «Adieu, nous ne te verrons plus venir près de nous / [...] / Tu as à prendre ce chemin et nous cet autre». La suite nous rappelle l'impossible étreinte d'un «je» avec la poésie, d'un poète avec son poème, que nous révélait «Allégeance» de Char : «Adieu, tu es déjà touchée par d'autres lèvres, / L'eau du fleuve n'appartient pas à son rivage». L'adieu deviendrait alors une sorte de serment d'allégeance, où le poète, serein désormais, fait foi de son impuissance devant le mystère d'une poésie qui le traverse sans jamais s'y reposer, qui n'appartient à vrai dire qu'à elle-même : «J'envie le dieu du soir qui se penchera / Sur le vieillissement de ta lumière». Puis dans un ultime désir, la poésie est nommée : «Terre, ce qu'on appelle la poésie / T'aura tant désirée en ce siècle, sans prendre / Jamais sur toi le bien

du geste d'amour!» C'est dire combien cet amour sera «demeuré désir», tant peut-être le véritable amour débouche sur la liberté absolue. Cette strophe dépeint l'humilité du poète devant la liberté de la poésie, devant la liberté qu'il donne à l'objet de son désir, de sa quête.

Puis dans un poème titré «L'Adieu<sup>84</sup>», l'on nomme la poésie comme la seule façon de donner une âme aux choses. Toujours dans la section «I», ce poème est composé de sept strophes en vers, moins longues que celles du poème précédent, dont nous retenons la troisième.

Est-il vrai, mon amie,  
 Qu'il n'y a qu'un seul mot pour désigner  
 Dans la langue qu'on nomme la poésie  
 Le soleil du matin et celui du soir,  
 Un seul le cri de joie et le cri d'angoisse,  
 Un seul l'amont désert et les coups de haches,  
 Un seul le lit défait et le ciel d'orage,  
 Un seul l'enfant qui naît et le dieu mort?  
 («L'Adieu», p. 21-22)

Tout d'abord, ce «seul mot pour désigner» fait allusion à l'exactitude de la poésie, qui sait nommer autant qu'elle se nomme dans le poème qu'elle habite. Puis, celle-ci contient cet «adieu» porteur de tous les maux et de tous les espoirs (que l'on retrouve dans les antagonismes des images des cinq derniers vers du segment), porteur du salut des autres et de la poésie même. Étant cette «langue», elle sait «désigner» autrement les choses appartenant au réel, pour leur donner plus de réalité, pour jeter un éclairage différent sur ce qui deviendra la contrepartie de l'ombre : une ombre lumineuse. Ce passage témoigne de l'indicible monde qui ne se révèle enfin que par la poésie.

Puis la réflexion porte sur un mot en particulier, et sur sa résonance poétique qui en légitime l'utilisation. De la seconde section du recueil, le poème en vers «Le Mot *ronce*, dis-tu<sup>85</sup>» témoigne d'une réflexion sur la poésie.

Le mot *ronce*, dis-tu? Je me souviens  
De ces barques échouées dans le varech  
Que traînent les enfants les matins d'été  
Avec des cris de joie dans les flaques noires

Car il en est, vois-tu, où demeure la trace  
D'un feu qui y brûla à l'avant du monde  
— Et sur le bois noirci, où le temps dépose  
Le sel qui semble un signe mais s'efface,  
Tu aimeras toi aussi l'eau qui brille.

Du feu qui va en mer la flamme est brève,  
Mais quand elle s'éteint contre la vague,  
Il y a des irisations dans la fumée.  
Le mot *ronce* est semblable à ce bois qui sombre.

Et poésie, si ce mot est dicible,  
N'est-ce pas de savoir, là où l'étoile  
Parut conduire mais pour rien sinon la mort,

Aimer cette lumière encore? Aimer ouvrir  
L'amande de l'absence dans la parole?  
(«Le Mot *ronce*, dis-tu», p. 42)

Dans ce poème, l'on questionne à la fois la «langue» même qui est poésie, et le mot comme «valeur» dans cette langue. Que le mot «ronce» soit ainsi «nommé» ou «dit», c'est son existence par la poésie qui lui permet de se dire autrement, à travers les souvenirs d'une enfance lointaine peut-être; et cette réanimation du souvenir lui confère une tout autre présence. Ensuite, l'on nomme la poésie, en remettant du même coup en cause sa légitimité en elle-même : «poésie, si ce mot est dicible». L'on sent également une sorte de retenue dans la «permission» que l'on demande de nommer la poésie, tel ce désir que l'on retient au bord des lèvres, à la limite du silence et de la

parole. Puis, du fait de nommer la poésie, succédant au mot «ronce» par le «et» qui l'introduit, elle est aussitôt définie dans les vers qui suivent : «N'est-ce pas de savoir, là où l'étoile / Parut conduire mais pour rien sinon la mort». Puis la fin du poème rend compte de ce désir de nommer pour se souvenir, tel le mot «ronce» qui évoque l'enfance ou autre chose, pour ne pas perdre enfin ce goût de la présence qu'ouvre la parole poétique : «Aimer cette lumière encore? Aimer ouvrir / L'amande de l'absence dans la parole?»

*. Les Planches courbes*

La quête de la poésie reste bien ancrée dans ce nouveau recueil de Bonnefoy, mais de façon encore plus affirmée. Le questionnement est énoncé de manière plus directe; désormais, il semblerait que l'on ne peut s'«empêcher» de «nommer» la poésie.

*Les Planches courbes* constitue l'aboutissement d'une longue quête poétique. Ce recueil propose soixante-dix poèmes plus ou moins longs en vers ou en prose, répartis en sept sections : «La Pluie d'été», «La Voix lointaine», «Dans le leurre des mots», «La Maison natale», «Les Planches courbes», «L'Encore aveugle» et «Jeter des pierres». Les métapoèmes sont plus explicites dans la suite poétique «Dans le leurre des mots» – après *Dans le leurre du seuil* –, qui compte deux longs poèmes : «Ces deux longs poèmes sont deux "discours poétiques" au sens noble qu'on peut donner à cette expression. Le second discours s'achève en hymne, comme si Bonnefoy renouait avec la manière de Ronsard<sup>86</sup>.» Cette section est de fait considérée comme la plus

«métapoétique» du recueil par son caractère explicitement réflexif qui relèverait du manifeste :

«Dans le leurre des mots» est une partie dont la portée peut être définie comme métapoétique : en désignant les écueils et les visées de sa propre parole, en prenant position dans le champ contemporain de la poésie, le poète délivre une sorte de manifeste pour une écriture de la défiance et de la confiance. Toutefois, ce manifeste a la particularité de ne pas rompre avec le passé, mais de réaffirmer un lien avec la poésie épique et les livres de ses prédécesseurs, lien qui semble avoir été rompu dans une crise de la conscience contemporaine. Ce texte ne se présente pas pour autant comme théorique. Le recours général à l'image, au récit mythique et à l'incantation lyrique, semble vouloir affirmer dans le même temps le pouvoir intact de la poésie<sup>87</sup>.

Le premier poème<sup>88</sup> de cette suite se compose de neuf strophes en vers de longueur variable, dont nous retenons la quatrième qui pose une réflexion directe sur la poésie. Sans que le mot «poésie» n'y apparaisse expressément toutefois, les images nous la suggèrent clairement; les termes «images», «langage», «mots» se portent garants de la poursuite de la quête poétique dans l'interrogation profonde que la poésie pose sur elle-même. «À ce stade, la poésie s'interroge : doit-elle retracer le souvenir transfiguré par le désir et mieux permettre à la conscience poétique de se connaître, ou n'est-ce là qu'une ultime ruse de notre désir pour nous détourner de la réalité? Telle est la question qui est développée dans le premier poème de "Dans le leurre des mots"<sup>89</sup>.» Cette interrogation, cette question passe par une réaffirmation de l'existence de la poésie.

Aller ainsi, avec le même orient  
 Au-delà des images qui chacune  
 Nous laissent à la fièvre de désirer,  
 Aller confiants, nous perdre, nous reconnaître  
 À travers la beauté des souvenirs  
 Et le mensonge des souvenirs, à travers l'affre  
 De quelques-uns, mais aussi le bonheur  
 D'autres, dont le feu court dans le passé en cendres,  
 Nuée rouge debout au brisant des plages,

Ou délice des fruits que l'on n'a plus,  
 Aller, par au-delà presque le langage,  
 Avec rien qu'un peu de lumière, est-ce possible  
 Ou n'est-ce pas que l'illusoire encore,  
 Dont nous redessinons sous d'autres traits  
 Mais irisés du même éclat trompeur  
 La forme dans les ombres qui se resserrent ?  
 Partout en nous rien que l'humble mensonge  
 Des mots qui offrent plus que ce qui est,  
 Ou disent autre chose que ce qui est,  
 Les soirs non tant de la beauté qui tarde  
 À quitter une terre qu'elle a aimée,  
 La façonnant de ses mains de lumière,  
 Que de la masse d'eau qui de nuit en nuit  
 Dévale avec grand bruit dans notre avenir.

(«I», p. 72-73)

Les mots, tel un «mensonge», ne révéleraient selon ces vers que la part rêvée de l'être. Comme une vie passée dont on se réveille, les images font état d'une réalité qui ne s'accorde pas avec les mots qui la décrivent. Or, au lieu de faire de grands détours imagiers pour créer ce monde qui n'existe peut-être pas réellement «[à] travers la beauté des souvenirs / [e]t le mensonges des souvenirs», l'on va directement aux choses «par au-delà presque le langage» pour découvrir ce que le poème ne nomme pas encore, sauf par son contraire : une vérité. «Ce que Bonnefoy ne supporte pas, c'est que le poème veuille faire passer pour de l'absolu ce qui n'a été qu'un désir particulier<sup>90</sup>.» Ces vers nous dictent le mode d'emploi de la lecture du poème, de tout poème : à savoir la transgression de ce qui se laisse voir, l'approfondissement «[d]es mots qui offrent plus que ce qui est». La poésie peut paraître telle, mais propose toujours autrement le monde qu'elle décrit, sans quoi elle ne serait pas poésie. Il faut donc aller au-delà des mots, «[a]u-delà des images qui chacune / [n]ous laissent à la fièvre désirer». Ce poème laisse entrevoir au moins deux sens : l'inutilité du mensonge, «leurre des mots» auxquels on peut se laisser prendre; et la nécessité de

lire plus loin que la page où s'inscrit le poème, pour y trouver l'envers de la parole : la pureté du sens.

Le réseau lexical de ce passage évolue dans le paradoxe des antagonismes : «perdre / reconnaître», «la beauté des souvenirs / le mensonge des souvenirs», «l'affre / le bonheur», «feu / eau», «passé / avenir», «lumière / ombre». Cette réflexion révèle à la fois le caractère accessible et inaccessible de la poésie qui présente toujours un certain hermétisme. Est-il possible dès lors d'échapper au leurre que présentent à première vue les mots, sans abandonner le désir d'aller poursuivre la richesse de sens qu'ils renferment? Car le leurre peut donner autant de déception que d'inspiration.

Le leurre est un point «double» qui nous abuse et nous apaise à la fois. En nous trompant, il *trompe* notre désir, il l'apaise sans vraiment l'assouvir. Il vient satisfaire notre soif de présence, mais en la laissant toujours intacte. Vivre de poésie, c'est vivre de déception, cette «fausse attente» comme dit si bien Littré; c'est se laisser abuser par une illusion qui nous laisse désabusés. Mais du moins avons-nous été abusés, c'est-à-dire satisfaits, un instant. Avec le leurre, nous sommes déçus, mais satisfaits; *parce que* satisfaits, l'apaisement nous venant de ce qui *trompe* notre désir<sup>91</sup>.

Puis la seconde partie de la section «Dans le leurre des mots», poème<sup>92</sup> de huit strophes, en vers également, fait l'éloge d'une poésie que l'on décrit comme étant mal accueillie par un certain contexte «extérieur» qui la voit apparaître. Présentée comme étant toujours à conquérir, la présence – trame de la poésie de Bonnefoy – se voit incessamment sollicitée dans l'absence, le silence où elle se réfugie.

L'acte de langage est perçu comme la «métaphore» de notre rapport au réel. Mais ce n'est pas sans une «difficulté» que Bonnefoy est le dernier à «oublier». Si la présence «se donne dans l'univers de l'instant», la parole se signale au contraire par «son incapacité fameuse à exprimer l'immédiat» [...] Soucieuse de rapporter ce qui est sans commune mesure avec elle – le silence d'un contact immédiat –, la parole poétique relève d'un acte de «foi», d'un improbable espoir de «retenir» ce qu'elle ne peut pourtant pas «saisir»<sup>93</sup>.

Par la quête qu'énonce Bonnefoy, la réflexion poétique est à son point le plus sensible, car elle est décrite dans ses plus profondes exigences, dans ses tourments les plus redoutables. Or, dans ce poème, le poète – l'on peut en juger par le «je» s'adressant à «sa» poésie – interpelle directement l'objet de sa quête, exaspéré après tant d'années de convoitise, désespéré après tant de désir. La poésie est enfin reconnue, mais également perdue : «Il faut bien comprendre que ce n'est là qu'une étape, une traversée du doute, un acte central de défiance au centre même du recueil, et dans une partie, la troisième, qui va s'achever sur une célébration de la poésie dans un hymne solennel<sup>94</sup>.» Le poème se rend alors lui-même à l'évidence d'écrire et de «nommer», enfin.

Et je pourrais  
 Tout à l'heure, au sursaut du réveil brusque,  
 Dire ou tenter de dire le tumulte  
 Des griffes et des rires qui se heurtent  
 Avec l'avidité sans joie des vies primaires  
 Au rebord disloqué de la parole.  
 Je pourrais m'écrier que partout sur terre  
 Injustice et malheur ravagent le sens  
 Que l'esprit a rêvé de donner au monde,  
 En somme, me souvenir de ce qui est,  
 N'être que la lucidité qui désespère  
 Et, bien que soit retorse  
 Aux branches du jardin d'Armide la chimère  
 Qui leurre autant la raison que le rêve,  
 Abandonner les mots à qui rature,  
 Prose, par évidence de la matière,  
 L'offre de la beauté dans la vérité,  
 («II», p. 77)

Comme un élan d'espoir mais également de résignation, cette strophe évoque une certaine colère que l'on réprime. L'on voudrait – au conditionnel – «[d]ire ou tenter de dire», voire «s'écrier», mais l'on recule à «[n]'être que la lucidité qui désespère», à «[a]bandonner les mots à qui rature». La voix est plutôt passive; aucune prise de

possession n'est présente; l'on subit plutôt que d'agir. «Ce sont alors le "réveil brusque" et "la lucidité qui désespère" qui font l'objet de la défiance du poète. La poésie se définit donc dans le poème «II» comme un rêve que l'esprit fait pour le monde, sans s'illusionner<sup>95</sup>.»

Mais il me semble aussi que n'est réelle  
Que la voix qui espère, serait-elle  
Inconsciente des lois qui la dénie.  
Réal, seul, le frémissement de la main qui touche  
La promesse d'une autre, réelles, seules,  
Ces barrières qu'on pousse dans la pénombre,  
Le soir venant, d'un chemin de retour.  
Je sais tout ce qu'il faut rayer du livre,  
Un mot pourtant reste à brûler mes lèvres.  
(«II», p. 77-78)

Il nommera d'ailleurs ce «mot» dans la strophe suivante. Le désir est décrit dans cette «voix qui espère», la seule qui corresponde à une voix «réelle». Or, désirer et espérer ne sont-ils pas nécessaires à la poésie devant essentiellement se ressourcer dans l'envers des mots? Puis dans cet élan vertigineux,

Ô poésie,  
Je ne puis m'empêcher de te nommer  
Par ton nom que l'on n'aime plus parmi ceux qui errent  
Aujourd'hui dans les ruines de la parole.  
Je prends le risque de m'adresser à toi, directement,  
Comme à l'éloquence des époques  
Où l'on plaçait, la veille des jours de fête,  
Au plus haut des colonnes des grandes salles,  
Des guirlandes de feuilles et de fruits.  
(«II», p. 78)

Dans une sorte d'étreinte de la poésie qui voudrait la saisir dans sa totalité, où un «je» ne peut s'«empêcher de [la] nommer», où un «je» prend «le risque de [s]'adresser à [elle]», la poésie est ainsi prise et offerte à la fois tel un éclat où elle

apparaît véritablement, sans artifices, sans détours. Car l'on n'a plus rien à perdre de la saisir ainsi dans un monde qui la refuse. Au ton testamentaire, cette strophe constitue une sorte de rétrospective d'une vie confrontée à l'imminence de sa propre mort. «Yves Bonnefoy assume une conception héritée du passé, non par confort intellectuel mais, au contraire, comme une prise de risque [...] Cet engagement est susceptible de recourber le temps, selon une trajectoire indiquée métaphoriquement par le titre du recueil. Ce qui appartenait au passé revient à l'avenir [...]»<sup>96</sup>.» Une forte nostalgie ressort également de cette strophe où la parole n'est que «ruine»; une parole, une «poésie» que l'on veut cependant resituer dans sa juste place «[c]omme à l'éloquence des époques».

Je le fais, confiant que la mémoire,  
Enseignant ses mots simples à ceux qui cherchent  
À faire être le sens malgré l'énigme,  
Leur fera déchiffrer, sur ses grandes pages,  
Ton nom un et multiple, où brûleront  
En silence, un feu clair,  
Les sarments de leurs doutes et de leurs peurs.  
« Regardez, dira-t-elle, dans le seul livre  
Qui s'écrit à travers les siècles, voyez croître  
Les signes dans les images. Et les montagnes  
Bleuir au loin, pour vous être une terre.  
Écoutez la musique qui élucide  
De sa flûte savante au faîte des choses  
Le son de la couleur dans ce qui est. »

(«II», p. 78-79)

Par un véritable adieu, le «je», le poète, fait appel à la postérité qui reconnaîtra la poésie, saura la «déchiffrer» et en mesurer la valeur. Les vers entre guillemets veulent instaurer cette «présence» si chère à Bonnefoy, où la poésie, ne vieillissant pas à travers les âges, parlera à jamais dans l'instant qui la recrée, tel «[l]e son de la couleur dans ce qui est»; un verbe toujours au présent; une poésie toujours actuelle.

Puis dans un dernier soupir,

Ô poésie,  
Je sais qu'on te méprise et te dénie,  
Qu'on t'estime un théâtre, voire un mensonge,  
Qu'on t'accable des fautes du langage,  
Qu'on dit mauvaise l'eau que tu apportes  
À ceux qui tout de même désirent boire  
Et déçus se détournent, vers la mort.

(«II», p. 79)

Cette strophe célèbre la poésie par ce geste ultime de la «nommer» une nouvelle fois, comme pour lui assurer sa survie. Ces vers illustrent bien également l'anachronisme d'une poésie passant dans un ciel ne sachant plus la retenir ni la déchiffrer : «Il est peut-être question ici des écrivains qui, dans les années 1960 et 1970, ont déclaré la poésie "inadmissible", à l'instar de Denis Roche ou de ceux qui ont considéré la poésie comme un pur jeu verbal<sup>97</sup>.» Ce passage se porterait alors au secours d'une poésie sans cesse menacée.

Et c'est vrai que la nuit enfle les mots,  
Des vents tournent leurs pages, des feux rabattent  
Leurs bêtes effrayées jusque sous nos pas.  
Avons-nous cru que nous mènerait loin  
Le chemin qui se perd dans l'évidence,  
Non, les images se heurtent à l'eau qui monte,  
Leur syntaxe est incohérence, de la cendre,  
Et bientôt même il n'y a plus d'images,  
Plus de livre, plus de grand corps chaleureux du monde  
À éteindre des bras de notre désir.

Mais je sais tout autant qu'il n'est d'autre étoile  
À bouger, mystérieusement, auguralement,  
Dans le ciel illusoire des astres fixes,  
Que ta barque toujours obscure, mais où des ombres  
Se groupent à l'avant, et même chantent  
Comme autrefois les arrivants, quand grandissait  
Devant eux, à la fin du long voyage,

La terre dans l'écume, et brillait le phare.

Et si demeure  
Autre chose qu'un vent, un récif, une mer,  
Je sais que tu seras, même de nuit,  
L'ancre jetée, les pas titubants sur le sable,  
Et le bois qu'on rassemble, et l'étincelle  
Sous les branches mouillées, et, dans l'inquiète  
Attente de la flamme qui hésite,  
La première parole après le long silence,  
Le premier feu à prendre au bas du monde mort.  
(«II», p. 79-80)

Bien qu'un adieu ne soit jamais définitif en poésie, le poème semble mourir, comme l'être unique qu'il a porté. Même si la poésie semble perdre de sa force et s'anéantir, elle est toujours en avance sur elle-même. N'est-il pas écrit : «Je sais que tu seras, même de nuit, / [...] / La première parole après le long silence, / Le premier feu à prendre au bas du monde mort»? Cette «mort» symbolique du poème ouvre sur un immense espoir : celui d'un horizon infini.

Chez Yves Bonnefoy, le poète a pour tâche de rallumer cette flamme qui illuminerait aussi notre existence terrestre. La poésie sera ainsi «le premier feu à prendre au bas du monde mort». La formule évoque même une renaissance du monde d'en bas, celui des morts<sup>98</sup>.

Tout au long de son œuvre poétique, Bonnefoy n'aura eu de cesse d'interroger ce rapport de la poésie à l'autre et à elle-même comme des preuves d'existence. Il remet constamment en cause la véracité de la «parole» qui s'offre en rêve ou dans la réalité. Cette remise en cause est courageuse, car l'issue poétique est incertaine. Mais c'est cette incertitude qui confère à la poésie de Bonnefoy toute sa grandeur.

Gérard Gasarian observait que

[l]'œuvre et la vie de Bonnefoy se fondent dans une même errance contrôlée dont l'objet illusoire est une parole qui rejoindrait la vie. Mais aucune parole, dans les poèmes, ne met jamais fin à l'écriture<sup>99</sup>.

Même en le sachant, Bonnefoy n'a pas craint de s'approcher au plus près du centre irradiant de l'écriture. Les poèmes qu'il en a ramenés font de son œuvre poétique la plus accomplie sans doute de notre époque.

# Notes

1. John E. Jackson, *Yves Bonnefoy*, Paris, Seghers, coll. «Poètes d'aujourd'hui», 2002, p. 95.
2. Richard Vernier, *Yves Bonnefoy ou les mots comme le ciel*, Paris/Tübingen, Jean-Michel Place/Gunter Narr Verlag, coll. «Études littéraires françaises», 1985, p. 9.
3. *Ibid.*, p. 21.
4. *Ibid.*, p. 11.
5. *Ibid.*, p. 10.
6. Jean-Marie Gleize, *La Poésie. Textes critiques XIV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Larousse, coll. «Textes essentiels», 1995, p. 611.
7. Richard Vernier, *op. cit.*, p. 21-22.
8. Patrick Née, *Yves Bonnefoy*, Paris, Association pour la diffusion de la pensée française (Adpf), ministère des Affaires étrangères, 2005, p. 42.
9. John E. Jackson, *Yves Bonnefoy, op. cit.*, p. 78.
10. Yves Bonnefoy, «L'Acte et le lieu de la poésie», *L'Improbable et autres essais*, Paris, Mercure de France, 1980, p. 124.
11. *Ibid.*, p. 123-124.
12. *Ibid.*, p. 120.
13. *Ibid.*, p. 105.
14. *Ibid.*, p. 123.
15. Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 611.
16. Jean Starobinski, «La poésie entre deux mondes», préface à *Poèmes* d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1982 [1978], p. 15.
17. John E. Jackson, *op. cit.*, p. 94-95.
18. Florence de Lussy, «*Douve*», «Chanter par grand refus», *Yves Bonnefoy*, Cahier onze, s. la dir. de Jacques Ravaud, Cognac, Le temps qu'il fait, 1998, p. 213.
19. Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 105.
20. *Ibid.*, p. 123.
21. *Ibid.*, p. 126.
22. *Ibid.*, p. 131.
23. Jean-Marie Gleize, *op. cit.*, p. 611.
24. Jean-Luc Steinmetz, «Quelques figures majeures», dans le dossier «La nouvelle poésie française», *Magazine littéraire*, n° 396, mars 2001, p. 27.
25. Caroline A.-Saillant et Pierre Brunel, *Les Planches courbes, Yves Bonnefoy*, Paris, Hatier, coll. «Profilbac», 2005, p. 116.
26. Richard Vernier, *op. cit.*, p. 16.
27. Florence de Lussy, art. cité, p. 211.
28. Gérard Gasarian, *Yves Bonnefoy. La poésie, la présence*, Seyssel, Champ Vallon, coll. «Champ poétique», 1986, p. 59.
29. Jean Paris, *Anthologie de la poésie nouvelle*, Monaco, Éditions du Rocher, 1956, p. 31.
30. Yves Bonnefoy, «Re : Question», courriel reçu le 28 mars 2006, p. 1 de 1.
31. *Id.*, «*Du mouvement et de l'immobilité de Douve*», *Poèmes, op. cit.*, p. 48. (Désormais, les références à ce recueil de *Poèmes* seront indiquées par le sigle MID, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.)
32. Richard Vernier, *op. cit.*, p. 10.
33. Olivier Himy, *Yves Bonnefoy. Poèmes commentés*, Genève, Slatkine, coll. «Unichamp», 1991, p. 16.
34. *Ibid.*, p. 89.
35. *Ibid.*, p. 85.
36. Jérôme Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, Genève, Droz, coll. «Histoire des idées et critique littéraire», 1983, p. 26.
37. Patrick Née, *op. cit.*, p. 39.
38. Olivier Himy, *op. cit.*, p. 16.
39. Jérôme Thélot, *op. cit.*, p. 111.
40. John E. Jackson, «Poétique de «Vrai nom»», *Yves Bonnefoy*, Cahier onze, *op. cit.*, p. 109.
41. Olivier Himy, *op. cit.*, p. 36.

42. *Ibid.*, p. 33.
43. *Ibid.*, p. 34.
44. *Ibid.*, p. 37-39.
45. Caroline A.-Saillant et Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 110.
46. John E. Jackson, *op. cit.*, p. 111.
47. *Ibid.*, p. 110.
48. Jérôme Thélot, *op. cit.*, p. 115.
49. Gérard Gasarian, *op. cit.*, p. 51.
50. *Ibid.*, p. 52.
51. Jérôme Thélot, *op. cit.*, p. 44.
52. Jean Paris, *op. cit.*, p. 31.
53. Richard Vernier, *op. cit.*, p. 40.
54. Yves Bonnefoy, «Sur le concept de lierre», *Yves Bonnefoy*, Cahier Onze, *op. cit.*, p. 28.
55. *Id.*, *La Présence et l'image*, Paris, Mercure de France, 1983, p. 23.
56. *Id.*, «Lettre à Howard L. Nostrand», cité par Richard Vernier, *op. cit.*, p. 118.
57. *Id.*, «Hier régnant désert», *Poèmes*, *op. cit.*, p. 117-121. (Désormais, les références à ce recueil de *Poèmes* seront indiquées par le sigle HRD, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.)
58. John E. Jackson, *Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 17.
59. René Char, *Fureur et mystère*, *Ceuvres complètes*, introduction de Jean Roudaut, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1983, p. 156.
60. Richard Vernier, *op. cit.*, p. 88.
61. *Ibid.*, p. 54-55.
62. Gérard Gasarian, *op. cit.*, p. 64.
63. *Ibid.*, p. 65.
64. *Ibid.*, p. 65-66.
65. Florence de Lussy, art. cité, p. 210.
66. Gérard Gasarian, *op. cit.*, p. 66.
67. John E. Jackson, *op. cit.*, p. 18-19.
68. René Char, *op. cit.*, p. 223.
69. John E. Jackson, *op. cit.*, p. 19.
70. S.A., *Dictionnaire espagnol-français / français-espagnol*, Lauzanne, Berlitz Publishing, 1979, p. 134.
71. Gérard Gasarian, *op. cit.*, p. 71.
72. Olivier Himy, *op. cit.*, p. 78.
73. Yves Bonnefoy, «Pierre écrite», *Poèmes*, *op. cit.*, p. 206. (Désormais, les références à ce recueil de *Poèmes* seront indiquées par le sigle PE, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.)
74. Gérard Gasarian, *op. cit.*, p. 76.
75. *Ibid.*, p. 77.
76. *Ibid.*, p. 77-78.
77. *Ibid.*, p. 52.
78. *Ibid.*, p. 129.
79. Yves Bonnefoy, «Dans le leurre du seuil», *Poèmes*, *op. cit.*, p. 257. (Désormais, les références à ce recueil de *Poèmes* seront indiquées par le sigle DLS, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.)
80. Daniel Leuwers, *Yves Bonnefoy*, Amsterdam, Rodopi, coll. «Monographie Rodopi en littérature française contemporaine», 1988, p. 54.
81. Richard Vernier, *op. cit.*, p. 101.
82. Caroline A.-Saillant et Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 67.
83. Yves Bonnefoy, *Ce qui fut sans lumière*, Paris, Mercure de France, 1987, p. 11-16.
84. *Ibid.*, p. 21-23.
85. *Ibid.*, p. 42.
86. Caroline A.-Saillant et Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 15.
87. *Ibid.*, p. 130.
88. Yves Bonnefoy, *Les Planches courbes*, Paris, Mercure de France, 2001, p. 71-76.

89. Caroline A.-Saillant et Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 59.
90. Daniel Leuwers, *op. cit.*, p. 49.
91. Gérard Gasarian, *op. cit.*, p. 141-142.
92. Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 77-80.
93. Gérard Gasarian, *op. cit.*, p. 26-27.
94. Caroline A.-Saillant et Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 105.
95. *Ibid.*, p. 128.
96. *Ibid.*, p. 129.
97. *Ibid.*
98. *Ibid.*, p. 82.
99. Gérard Gasarian, *op. cit.*, p. 41.

## Conclusion

Je sais que tu seras, même de nuit,  
L'ancre jetée, les pas titubants sur le sable,  
Et le bois qu'on rassemble, et l'étincelle  
Sous les branches mouillées, et, dans l'inquiète  
Attente de la flamme qui hésite,  
La première parole après le long silence,  
Le premier feu à prendre au bas du monde mort<sup>1</sup>.

### . La métapoésie au XX<sup>e</sup> siècle : une conscience poétisée de la poésie

L'étude de la métapoésie dans les œuvres d'Apollinaire, de Char et de Bonnefoy nous a permis de constater l'étendue de ce phénomène au XX<sup>e</sup> siècle. Comme nous l'avons observé dans le premier chapitre, le XX<sup>e</sup> siècle possède une conscience aiguë du sujet poétique dans la poésie même.

#### . Guillaume Apollinaire, la «tradition vivante»

Chez Apollinaire, le sujet du poème est présent tout naturellement dans le poème, l'acte de poésie se transformant en acte «pour» la poésie. Comme l'a bien résumé Jean-Marie Gleize, «la poésie dit ce qu'elle dit en se disant<sup>2</sup>». La poésie d'Apollinaire «sait» profondément les changements qui s'opèrent en elle et par elle; elle en porte une conscience profonde.

Dans une autre perspective, sa poésie témoigne du passage entre le passé et le présent ouvert sur l'avenir. N'est-il pas étonnant qu'un poète attaché au passé ait été à ce point à l'avant-poste de ce que le présent offrait de nouveau? Selon nous, la réponse la plus intéressante à cette question a été donnée par Pierre Cheymol :

Apollinaire est, en poésie, un *traditionaliste* mais, dans le sens plein et beau du terme, c'est-à-dire d'une tradition *vivante*. Il est donc à toute distance du conservateur qui ne vénère que le passé aussi bien que du révolutionnaire qui en fait table rase. [...] Il n'est que de lire *in extenso* [...] *Alcools* et *Calligrammes*, on y suivra la route de crêtes où s'alignent les plus hauts sommets du lyrisme français de Rutebeuf à Rimbaud en passant par Villon, Ronsard, Chénier et Nerval<sup>3</sup>.

Bien qu'elle puisse possiblement surprendre, l'expression «tradition vivante» – et l'explication qu'en donne Cheymol – nous semble féconde. Qu'on la partage ou non, elle permet de soutenir que pour «connaître<sup>4</sup> l'avenir», il faut maintenir vivant un certain passé (poétique). Nous disons bien un «certain passé (poétique)», car, pour Cheymol, «[o]n n'y verra pas [dans *Alcools* et *Calligrammes*], par contre, les jardins à la française de Malherbe, les squares municipaux de Boileau, les steppes de Vigny ni même les banquises mal armées qui sont le cimetière des vieux faunes<sup>5</sup>». Ces propos, que d'aucuns jugeront éristiques, mettent toutefois l'accent sur un aspect métapoétique que nous n'avons pas examiné dans notre thèse : l'intertextualité. La poésie d'Apollinaire prolonge une certaine «tradition vivante», en l'occurrence celle du lyrisme. Par le fait même, sa poésie rejette *in absentia* d'autres courants traditionnels.

. René Char, «une paille d'innocence»

Même si nous avons surtout centré notre analyse sur les aphorismes, il va de soi que l'œuvre de Char contient également plusieurs métapoèmes en vers, en prose, même sous la forme du verset, comme nous en avons d'ailleurs analysé quelques-uns. Cela dit, il n'en demeure pas moins que l'aphorisme constitue la voie privilégiée de la révélation de la poésie. Il est le creuset qui accueille le cycle de la naissance, de la mort et de la renaissance du poème.

Des œuvres des trois poètes, c'est assurément celle de Char qui est la plus métapoétique. D'*Artine*, paru en 1930, que nous avons analysé, jusqu'à certains poèmes de l'ultime recueil du poète, *L'Éloge d'une Soupçonnée*, publié en mai 1988, trois mois après sa mort, Char n'aura eu de cesse de traquer encore et toujours la bête poétique<sup>6</sup>. Lisons le début du poème en prose «Bestiaire dans mon trèfle» tiré de ce recueil posthume : «Soupçonnons que la poésie soit une situation entre les alliages de la vie, l'approche de la douleur, l'élection exhortée, et le baisement en ce moment même<sup>7</sup>.» Après soixante ans d'écriture – son tout premier recueil, à compte d'auteur, *Les Cloches sur le cœur*, parut en 1928 –, après avoir autant questionné la poésie, l'*incipit* de son dernier métapoème (à tout le moins son dernier publié à ce jour) étonne au premier abord. Doit-on prendre en compte le grand âge du poète dans cette amorce sémantique qui contredit, ne serait-ce qu'un tant soit peu, nous semble-t-il, ce que Pierre Cheymol dit de sa poésie «qui ne cesse de donner des ordres<sup>8</sup>»? Se peut-il que le poète, après avoir épuisé toutes les définitions possibles de la poésie, en soit arrivé à constater qu'elle sera toujours en avant d'un pas – d'un bond –, échappera toujours à tous les filets jetés sur elle, y compris les siens?

En outre, lisons l'extrait suivant de «La Bibliothèque est en feu» publié en 1957 : «On ne peut pas commencer un poème sans une parcelle d'erreur sur soi et sur le monde, sans une paille d'innocence aux premiers mots<sup>9</sup>». Certes, le ton est assuré, voire professoral, mais retenons surtout qu'au commencement, même dans la (méta)poésie de Char, une parcelle d'erreur et une paille d'innocence sont présentes.

. Yves Bonnefoy, «l'autre lumière»

La «présence» aux autres, au monde constitue le fondement éthique et esthétique de l'œuvre d'Yves Bonnefoy. D'une part, observe Jean Starobinski, «[s]es écrits de poète et d'essayiste [...] ont pour objet le rapport au monde, et non la réflexion interne du moi. Cette œuvre est l'une des moins narcissiques qui soient<sup>10</sup>». D'autre part, note-t-il également, «[c]onfier la tâche au langage, à la poésie, c'est, pour Bonnefoy, poser en principe que le monde [...] a son fondement dans l'acte de parole qui nomme les choses et qui en appelle à "l'être" dans la communication vivante avec autrui (notre prochain)<sup>11</sup>».

Cette double quête qu'incarne «Douve», dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, et qui se poursuit jusqu'au plus récent recueil *Les Planches courbes* paru en 2001, fait de l'œuvre d'Yves Bonnefoy l'une des plus accomplies de notre époque. «Dans l'écriture, en hâte / Engrangée de nuit<sup>12</sup>» jusqu'aux «mots que le vent troue / De ses rafales<sup>13</sup>» jaillit «L'autre lumière<sup>14</sup>», celle unifiée des mots et du monde.

Mais cette «autre lumière» est toujours à saisir, semblable et différente à chaque poème. Ainsi, Bonnefoy «trouve la dignité de sa tâche dans la quête inachevée de la poésie. Ensuite, cette quête vise à changer [...] les mots qui rendront l'espoir<sup>15</sup>». La conscience de cet inachèvement, loin d'isoler le poète, l'amène, au contraire, à habiter autrement les mots, et par conséquent le monde, prélude à l'espoir retrouvé et renforcé.

\*\*\*

Dans son «Introduction» à la poésie du XX<sup>e</sup> siècle, à l'intérieur de l'*Anthologie de la poésie française, XVIII<sup>e</sup> siècle, XIX<sup>e</sup> siècle, XX<sup>e</sup> siècle*, parue dans la «Bibliothèque de la Pléiade», Michel Collot présente en ces termes l'évolution ayant mené à la métapoésie :

[...] à la faveur de ce processus de transformation et de diversification, d'autocontestation, voire d'autodestruction, la poésie a sans doute mieux que jamais pris conscience de ses traits caractéristiques et de ses enjeux essentiels, participant ainsi d'une attitude générale qui a conduit l'art moderne à s'interroger de manière plus ou moins radicale sur sa nature et sur sa démarche. Cette réflexivité [...] a engendré une «poésie de la poésie», qui n'a pas fini de faire les délices des uns et le désespoir des autres<sup>16</sup>.

Cette réaction contrastée est-elle celle des poètes eux-mêmes, des critiques, des lecteurs? Sans doute des trois, même si l'auteur ne le précise pas. La métapoésie continue de repousser les frontières du poème, entraînant inévitablement des prises de position divergentes, voire des querelles idéologiques. Ce qui devrait rassurer ceux qui ne cessent de proclamer la mort de la poésie.

### **. Le savoir**

Nous prenons la liberté d'ajouter un *addenda* à la conclusion de notre thèse. Nous venons de relire – une autre fois – les œuvres complètes de Guillaume Apollinaire et de René Char, de même que tous les recueils d'Yves Bonnefoy. Tels poèmes non cités de l'un ou de l'autre nous auraient menée vers d'autres avenues analytiques, qui, elles-mêmes, auraient débouché sur d'autres perspectives. Nous sommes plus que jamais consciente du tonneau des Danaïdes que représente une analyse portant sur la métapoésie dans la poésie française du XX<sup>e</sup> siècle. «J'aime qu'une définition du savoir soit l'élargissement de notre ignorance<sup>17</sup>» a déjà dit le professeur, critique et

écrivain François Hébert, dans *Le Devoir*. Et qu'on veuille nous croire : il ne s'agit nullement de feindre une humilité complaisante dans le but d'attirer l'indulgence de quiconque. Paraphrasons ici le fragment poétique de Char : on ne peut pas commencer et terminer une thèse de doctorat sans une paille d'innocence aux premiers mots et aux derniers mots.

## Notes

1. Yves Bonnefoy, *Les Planches courbes*, Paris, Mercure de France, 2001, p. 80.
2. Jean-Marie Gleize, «Re : À propos de métapoésie», courriel reçu le 31 mai 2002, p. 1 de 1.
3. Pierre Cheymol, *Les Aventures de la poésie*, tome II, Paris, José Corti, 1988, p. 206-207.
4. Guillaume Apollinaire, «Les Collines», *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, *Œuvres poétiques*, préface par André Billy, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1965, p. 174.
5. Pierre Cheymol, *op. cit.*, p. 207.
6. En référence à un aphorisme de Char : «Aujourd'hui est un fauve. Demain verra son bond.» «Contre une maison sèche», *Le Nu perdu 1964-1970*, *Œuvres complètes*, introduction de Jean Roudaut, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1983, p. 479.
7. René Char, «Bestiaire dans mon trèfle», *Éloge d'une Soupçonnée précédé de Fenêtres dormantes et portes sur le toit*, *Chants de la Balandrane*, *Les Voisinages de Van Gogh*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1988, p. 181.
8. Pierre Cheymol, *op. cit.*, p. 371.
9. René Char, «La Bibliothèque est en feu», *La Parole en archipel*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 378.
10. Jean Starobinski, «La poésie, entre deux mondes», préface à *Poèmes (Du mouvement et de l'Immobilité de Douve, Hier régnant désert, Pierre écrite, Dans le leurre du seuil)* d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», p. 11.
11. *Ibid.*, p. 17.
12. Yves Bonnefoy, «Dans le leurre du seuil», *Dans le leurre du seuil*, *op. cit.* p. 258.
13. *Ibid.*, p. 263.
14. *Id.*, «Deux couleurs», *Dans le leurre du seuil*, *op. cit.*, p. 272.
15. Caroline A.-Saillant et Pierre Brunel, *Les Planches courbes*, Yves Bonnefoy, Paris, Hatier, coll. «Profilbac», 2005, p. 53-54.
16. Michel Collot, «Introduction – XX<sup>e</sup> siècle», *Anthologie de la poésie française, XVIII<sup>e</sup> siècle, XIX<sup>e</sup> siècle, XX<sup>e</sup> siècle*, textes choisis, présentés et annotés par Martine Bercot, Michel Collot et Catriona Seth, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2000, p. 835-836.
17. François Hébert, *Le Devoir*. Malgré nos recherches, nous n'avons pas été en mesure de retrouver cette citation que nous avons tout de même décidé de conserver.

## Bibliographie

### 1. Corpus

- . APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres poétiques*, préface par André Billy, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1965.
- . \_\_\_\_\_, *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*, Paris, Athéna, coll. «Tous les arts», 1913.
- . \_\_\_\_\_, *L'Esprit nouveau et les poètes*, Paris, Jacques Haumont, 1946.
- . \_\_\_\_\_, *Lettres à sa marraine 1915-1918*, Paris, Gallimard, 1951.
- . BONNEFOY, Yves, *Poèmes (Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert, Pierre écrite, Dans le leurre du seuil)*, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1982 [1978].
- . \_\_\_\_\_, *Rimbaud par lui-même*, Paris, Seuil, coll. «Écrivains de toujours», 1961.
- . \_\_\_\_\_, *Rue Traversière*, Paris, Mercure de France, 1977.
- . \_\_\_\_\_, *L'Improbable et autres essais*, Paris, Mercure de France, 1980.
- . \_\_\_\_\_, *Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. «Langages», 1981.
- . \_\_\_\_\_, *La Présence et l'image*, Paris, Mercure de France, 1983.
- . \_\_\_\_\_, *Ce qui fut sans lumière*, Paris, Mercure de France, 1987.
- . \_\_\_\_\_, *Une autre époque de l'écriture*, Paris, Mercure de France, 1988.
- . \_\_\_\_\_, *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990.
- . \_\_\_\_\_, *Début et fin de la neige suivi de Là où retombe la flèche*, Paris, Mercure de France, 1991.
- . \_\_\_\_\_, *Les Planches courbes*, Paris, Mercure de France, 2001.
- . \_\_\_\_\_, *Le Cœur-espace 1945-1961*, Tours, Éditions Farrago-Léo Scheer, 2001.

- . \_\_\_\_\_, *Breton à l'avant de soi*, Tours, Éditions Farrago-Léo Scheer, 2001.
- . CHAR, René, *Œuvres complètes*, introduction de Jean Roudaut, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1983.
- . \_\_\_\_\_, *Éloge d'une Soupçonnée* précédé de *Fenêtres dormantes et portes sur le toit*, *Chants de la Balandrane*, *Les Voisinages de Van Gogh*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1988.
- . \_\_\_\_\_, *Dans l'atelier du poète*, Paris, Gallimard, coll. «Quarto», 1996.

## 2. Études critiques sur le corpus

### I - Guillaume Apollinaire

#### a) livres

- . BOSCHETTI, Anna, *La Poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Paris, Seuil, coll. «Liber», 2001.
- . BRUNEL, Pierre, *Apollinaire entre deux mondes. Mythocritique II*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- . CAMPA, Laurence, *L'Esthétique d'Apollinaire*, Paris, Sedes, coll. «Esthétique», 1996.
- . DÉCAUDIN, Michel, *Apollinaire*, Paris, Librairie Générale Française, coll. «Le livre de poche», 2002.
- . LAURENT, Valérie, *Guillaume Apollinaire*, Paris, Seuil, coll. «L'âme des poètes», 2004.
- . LONGRÉE, Georges H.F., *L'Expérience idéo-calligrammatique d'Apollinaire*, Paris, Jean Touzot, 1985.
- . MORHANGE-BÉGUÉ, Claude et Pierre LARTIGUE, *Alcools, Guillaume Apollinaire*, Paris, Hatier, coll. «Profilbac», 2000.

#### b) articles

- . AQUIEN, Michèle, «La voix d'Apollinaire», *Poétique*, n° 111, septembre 1997, p. 289-306.

. BILOUS, Daniel et Nicole BILOUS, «Lire le calligramme», *Protée*, vol. 14, n<sup>os</sup> 1-2, printemps-été 1986, p. 119-126.

. COUFFIGNAL, Robert, «"Zone" d'Apollinaire. Structure et confrontations», *Archives des lettres modernes*, s. la dir. de Michel Décaudin, n<sup>o</sup> 118, 1970, p. 1-71.

. DOSSIER, «Apollinaire, poète, prosateur, pornographe», introduction de Michel Décaudin, *Magazine littéraire*, n<sup>o</sup> 348, novembre 1996, p. 18-56. (Comprend Jean Roudaut, «En marge de "Zone"», p. 40-41; Jacques Jouet, «Le monostique d'*Alcools*», p. 42-44; Claude Debon, «Lisez *Calligrammes*», p. 45-47.)

. FORMENTELLE, Éliane, «Écrire "Picasso" d'Apollinaire», *Études françaises*, vol. 21, n<sup>o</sup> 1, printemps 1985, p. 9-29.

. GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, «L'esprit créateur et Apollinaire», *Études littéraires*, vol. 5, n<sup>o</sup> 1, avril 1972, p. 146-148.

. ROUVEYRE, André, «Apollinaire encore inédit», *Poésie*, vol. 5, août-septembre 1941, p. 23-31.

. SOMVILLE, Léon, «Lecture d'Apollinaire», *Études littéraires*, vol. 3, n<sup>o</sup> 1, avril 1970, p. 142-147.

. WHITESIDE, Anna et Lucas ST. LÉGER, «Dynamique de la référence en littérature : l'exemple de l'écriture visuo-verbale d'Apollinaire», *Tangence*, n<sup>o</sup> 44, juin 1994, p. 106-124.

## II - René Char

### a) livres

. CASTELLIN, Philippe, *René Char. Traces*, Paris, Éditions Évidant, 1989.

. CHAR, Marie-Claude, *René Char. Faire du chemin avec...*, Paris, Gallimard, 1992.

. COLLECTIF, *René Char*, s. la dir. de Dominique Fourcade, Paris, l'Herne, 1971. (Comprend Lothar Klünner, «René Char, poète de la poésie», p. 124-128; Gilles Plazy, «Hypnos exégèse», p. 139-140.)

. DUPOUY, Christine, *René Char*, Paris, Belfond, coll. «Les dossiers Belfond», 1987.

. FORTIER, Anne-Marie, *René Char et la métaphore Rimbaud. La lecture à l'œuvre*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999.

. JARRETTY, Michel, *La Morale dans l'écriture. Camus, Char, Cioran*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Perspectives littéraires», 1999.

. MARTY, Éric, *René Char*, Paris, Seuil, coll. «Les contemporains», 1990.

. MET, Philippe, *Formules de la poésie. Études sur Ponge, Leiris, Char et Du Bouchet*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Écriture», 1999.

. MOUNIN, Georges, *Avez-vous lu Char?* Paris, Gallimard, coll. «Essais», 1989 [1947].

. PLOUVIER, Paule (textes réunis par), *René Char 10 ans après*, actes du colloque du 21 mars 1998 tenu à l'Université Paul Valéry – Montpellier III, Paris, L'Harmattan, coll. «Critiques littéraires», 2000. (Comprend Jean-Claude Mathieu, «Breton, Char : la contradiction», p. 33-58; Christine Van Rogger Andreucci, «René Char sous sa casquette amarante...», p. 101-126.)

. VEYNE, Paul, *René Char en ses poèmes*, Paris, Gallimard, coll. «Essais», 1990.

. VIEGNES, Michel, *René Char, 5 clés pour aborder l'œuvre, 5 poèmes expliqués*, Paris, Hatier, coll. «Profilbac», 1994.

### **b) articles**

. BLANCHOT, Maurice, «René Char», *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1972 [1949], p. 103-114.

. DOSSIER, «Hommage à René Char», *Liberté*, n° 58, juillet-août 1968, p. 3-193.

. DOSSIER, «René Char», *Magazine littéraire*, n° 118, novembre 1976, p. 8-23.

. DOSSIER, «René Char», *Magazine littéraire*, n° 340, février 1996, p. 16-58.

. GAULUPEAU, Serge, «Le savoir du cœur dans la poésie de René Char», *Études françaises*, vol. 5, n° 4, novembre 1969, p. 407-427.

. LACHANCE, Lise, «L'hermétisme de la poésie de René Char», *Études littéraires*, vol. 7, n° 2, août 1974, p. 310-312.

. MOUNIN, Georges, «René Char et le langage», *Sept poètes et le langage*, Paris, Gallimard, 1992, p. 85-96.

. TOWARNICKI, Frédéric de, «René Char», *Magazine littéraire*, n° 292, octobre 1991, p. 107-108.

### III - Yves Bonnefoy

#### a) livres

- . ACKE, Daniel, *Yves Bonnefoy essayiste. Modernité et présence*, Amsterdam, Rodopi, coll. «Études de langue et de littérature françaises», 1999.
- . ANDRIOT-SAILLANT, Caroline et Pierre BRUNEL, *Les Planches courbes*, Yves Bonnefoy, Paris, Hatier, coll. «Profilbac», 2005.
- . ARDNT, Béatrice, *La Quête poétique d'Yves Bonnefoy*, Zurich, Druck Verlag, 1970.
- . GASARIAN, Gérard, *Yves Bonnefoy. La poésie, la présence*, Seyssel, Champ Vallon, coll. «Champ poétique», 1986.
- . HIMY, Olivier, *Yves Bonnefoy. Poèmes commentés*, Genève, Slatkine, coll. «Unichamp», 1991.
- . JACKSON, John E., *Yves Bonnefoy*, Paris, Seghers, coll. «Poètes d'aujourd'hui», 2002.
- . LALLIER, François, *Avec Yves Bonnefoy. De la poésie*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2001.
- . LEUWERS, Daniel, *Yves Bonnefoy*, Amsterdam, Rodopi, coll. «Monographique Rodopi en littérature française contemporaine», 1988.
- . NÉE, Patrick, *Yves Bonnefoy*, Paris, Association pour la diffusion de la pensée française (Adpf), ministère des Affaires étrangères, 2005.
- . RAVAUD, Jacques (s. la dir. de), *Yves Bonnefoy*, Cahier onze, Cognac, Le temps qu'il fait, 1998. (Comprend Yves Bonnefoy, «Sur le concept de lierre», p. 23-29; John E. Jackson, «Poétique de "Vrai nom"», p. 106-112; Florence de Lussy, «"Douve", "Chanter par grand refus"», p. 209-214.)
- . THÉLOT, Gérôme, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, Genève, Droz, coll. «Histoire des idées et critique littéraire», 1983.
- . VERNIER, Richard, *Yves Bonnefoy ou les mots comme le ciel*, Paris/Tübingen, Jean-Michel Place/Gunter Narr Verlag, coll. «Études littéraires françaises», 1985.

**b) articles**

. ATTAL, Jean-Pierre, «La Quête d'Yves Bonnefoy», *Critique*, n° 217, juin 1965, p. 535-540.

. BONNEFOY, Yves, «La hantise du Ptyx», *Les Écrits*, s. la dir. de Naïm Kattan, n° 109, décembre 2003, p. 15-41.

. DOSSIER, «Yves Bonnefoy», *Magazine littéraire*, n° 421, juin 2003, p. 20-65.

. DOSSIER, «Yves Bonnefoy», *Europe, revue littéraire mensuelle*, 81<sup>e</sup> année, n°s 890-891, juin-juillet 2003, p. 3-221.

. DUITZ, Charles, «L'Énigme poétique d'Yves Bonnefoy», *Critique*, n° 137, oct. 1958, p. 832-837.

. GOFFIN, Marie-Louise, «Du mouvement et de l'immobilité de Douve», *Revue de l'Université de Bruxelles*, Bruxelles, n° 9, mai-juin 1957, p. 403-411.

. JACCOTTET, Philippe, «Yves Bonnefoy», *La Nouvelle Revue Française*, n° 68, août 1958, p. 296-300.

. THIBAUT, Louis-Jean, «Poésie, peinture : abstraction et approche de l'immédiat chez Yves Bonnefoy», *Études littéraires*, vol. 31, n° 1, automne 1998, p. 45-48.

**3. Supplément au corpus****a) recueils et autres**

. ARAGON, Louis, *Le Roman inachevé*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1994 [1956].

. ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, nouvelle édition revue et augmentée, vol. I, Paris, Gallimard, 1970.

. BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, préface de Claude Roy, notices et notes de Michel Jamet, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1980.

. BOILEAU, Nicolas, *Œuvres classiques*, avec une introduction, une bibliographie et des notes par Charles-Marc Des Granges, Paris, Librairie A. Hatier, coll. «d'auteurs français», 1925.

. \_\_\_\_\_, *Œuvres II*, préface de Sylvain Menant, Paris, Garnier-Flammarion, coll. «GF», 1969.

. BRETON, André, *Œuvres complètes*, vol. I, édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1988.

. \_\_\_\_\_, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. «Essais», 1998 [1924-1930].

. \_\_\_\_\_, *Œuvres complètes*, vol. III, édition de Marguerite Bonnet publiée, pour ce volume, sous la direction d'Étienne-Alain Hubert avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas et José Pierre, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1999.

. DAUMAL, René, *Le Contre-Ciel* suivi de *Les Dernières paroles du poète*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1990 [1955-1970].

. DEGUY, Michel, *Jumelages*, Paris, Seuil, 1978.

. \_\_\_\_\_, *Gisants*, Paris, Gallimard, 1985.

. DESNOS, Robert, *Corps et biens*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1968 [1953].

. DUCASSE, Isidore (Comte de Lautréamont), *Œuvres complètes*, (*Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II*), préface de J.M.G. Le Clézio, édition établie, présentée et annotée par Hubert Juin, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1973.

. ÉLUARD, Paul, *La Vie immédiate* suivi de *La Rose publique* et de *Les Yeux fertiles* et précédé de *L'Évidence poétique*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1968 [1932].

. \_\_\_\_\_, *Capitale de la douleur* suivi de *L'Amour la poésie*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1993 [1926-1929].

. FAILLE, Pierre Della, *Esquisses pour une métapoésie*, introduction de Fernand Verhessen, Bruxelles, Le Cormier, 1986.

. FRÉNAUD, André, *Depuis toujours déjà, Poèmes 1953-1968*, Paris, Gallimard, 1970.

. GUILLEVIC, Eugène, *Terraqué*, Paris, Gallimard, 1962 [1942].

. JABÈS, Edmond, *Le Petit livre de la subversion hors du soupçon*, Paris, Gallimard, 1982.

. JOUVE, Pierre Jean, *Mélodrame*, Paris, Mercure de France, 1957.

. MACHAUT, Guillaume de, *Œuvres*, publiées par Ernest Hoepffner, tome premier, Paris, Librairie Firmin-Didot, 1965.

. \_\_\_\_\_, *Poésies – Anecdotes ou Poèmes – Pages diverses*, édition établie, préfacée et annotée par Daniel Leuwers, Paris, Librairie générale française, coll. «Le livre de poche», 1977.

. MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean Aubry, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1984 [1945].

. \_\_\_\_\_, *Arthur Rimbaud*, Paris, Fourbis, 1991.

. \_\_\_\_\_, *Poésies*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1992.

. MICHAUX, Henri, *Passages (1937-1963)*, Paris, Gallimard, coll. «Le point du jour», 1963 [1950].

. \_\_\_\_\_, *Connaissance par les gouffres*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1988 [1967].

. MIRON, Gaston, *L'Homme rapaillé. Les poèmes*, préface d'Édouard Glissant, édition de Marie-Andrée Beaudet, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1999, [1970].

. OSTER SOUSSOUÉV, Pierre, *Pratique de l'éloge*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1977.

. PONGE, Francis, *Le Parti pris des choses* suivi de *Proèmes*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1998 [1942-1948].

. QUENEAU, Raymond, *L'Instant fatal* précédé de *Les Ziaux*, Paris, Gallimard, 1966 [1948].

. RIMBAUD, Arthur, *Œuvre-vie*, édition du centenaire établie par Alain Borer avec la collaboration d'Andrée Montègre et Marc Ascione, Paris, Arléa, 1991.

. \_\_\_\_\_, *Œuvres complètes - Correspondance*, édition présentée et établie par Louis Forestier, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1992.

. ROCHE, Denis, *La Poésie est inadmissible, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Seuil, coll. «Fiction & Cie», 1995.

. TZARA, Tristan, *Œuvres complètes*, tome 2, texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1991 [1977].

. VALÉRY, Paul, *Album de vers anciens*, Paris, Librairie Gallimard, Nouvelle Revue Française, 1927 [1920].

. VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, édition présentée et établie par Yves-Alain Favre, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1992.

### **b) anthologies**

. ATLAN, Corinne et Zéno BIANU, *Haiku. Anthologie du poème court japonais*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 2002.

. BERCOT, Martine, Michel COLLOT et Catriona SETH (textes choisis, présentés et annotés par), *Anthologie de la poésie française, XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup>, XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2000.

. BONNEFOY, Claude, *La Poésie française des origines à nos jours*, anthologie, Paris, Seuil, 1975.

. DÉCAUDIN, Michel (édition de), *Anthologie de la poésie française du XX<sup>e</sup> siècle*, tome I, préface de Claude Roy, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 2000.

. DELVAILLE, Bernard, *Mille et cent ans de poésie française*, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1991.

. GLEIZE, Jean-Marie, *La Poésie. Textes critiques XIV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Larousse, coll. «Textes essentiels», 1995.

. MAILHOT, Laurent et Pierre NEPVEU, *La Poésie québécoise des origines à nos jours*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Typo», 1986.

. PARA, Jean-Baptiste (édition de), *Anthologie de la poésie française du XX<sup>e</sup> siècle*, tome II, préface de Jorge Semprun, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 2000.

. PARIS, Jean, *Anthologie de la poésie nouvelle*, Monaco, Éditions du Rocher, 1956.

### **c) éditions critiques**

. DU BELLAY, Joachim, *La Défense et illustration de la langue française, Œuvres poétiques diverses*, texte présenté et commenté par Yvonne Wendel-Bellenger, Paris, Librairie Larousse, coll. «Nouveaux classiques Larousse», 1972.

. \_\_\_\_\_, *La Deffence et illustration de la langue francoyse*, texte présenté et commenté par Louis Terreaux, Paris, Bordas, coll. «Bibliothèque Bordas», 1972.

. \_\_\_\_\_, *La Deffence, et illustration de la langue françoise (1549)*, édition et dossier critiques par Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001.

. HUMBERT, Louis, *La Défense et illustration de la langue française* par Joachim Du Bellay, suivie du projet de l'œuvre intitulée *De la précellence du langage françois*, par Henri Estienne, Paris, Librairie Garnier Frères, coll. «Selecta», 1914.

. SÉBILLET, Thomas, *Art poétique françois*, édition critique avec une introduction et des notes publiées par Félix Gaiffe, Paris, Librairie Nizet, coll. «Société des textes français modernes», 1988.

## 4. Divers

### a) livres

. ADAM, Jean-Michel, *Pour lire le poème*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1986.

. ALTAGOR, *Métapoésie contre lettrisme*, Montpellier, Marin de Charrette, 2001.

. BANCQUART, Marie-Claire, *Poésie de langue française 1945-1960*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

. \_\_\_\_\_, *La Poésie en France du surréalisme à nos jours*, Paris, Ellipses, coll. «Thèmes et études», 1996.

. BERNARD, Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.

. BOLLACK, Jean, *Poésie contre poésie : Celan et la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

. BRIOLET, Daniel, *Lire la poésie française du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Dunod, 1995.

. CERQUIGLINI, Jacqueline, «Un engin si subtil», *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. «Bibliothèque du XV<sup>e</sup> siècle», 1985.

. CHAVOT, Pierre et François de VILLANDRY, *L'ABCdaire de Rimbaud*, Paris, Flammarion, 2001.

. CHEYMOL, Pierre, *Les Aventures de la poésie*, tome I et II, Paris, José Corti, 1988.

. COHEN, Jean, *Le Haut langage : théorie de la poéticité*, Paris, Flammarion, 1979.

- . COLLECTIF, *Guillaume de Machaut, poète et compositeur*, actes du colloque du 19-22 avril 1978 tenu à l'Université de Reims, Paris, Klincksieck, coll. «Actes et colloques», n° 23, 1982.
- . COMBE, Dominique, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.
- . COUTELLE, Éric, *Poétique et métapoésie chez Properce : de l'ars amandi à l'ars scribendi*, Paris/Louvain, Peeters, coll. «Bibliothèque d'études classiques», 2005.
- . DEREMETZ, Alain, *Le Miroir des muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d'Ascq (Nord), Presses Universitaires de Septentrion, 1995.
- . DESSONS, Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Bordas, 1991.
- . \_\_\_\_\_, *Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*, Paris, Nathan, coll. «Lettres supérieures», 2000 [1995].
- . ESTEBAN, Claude, *Critique de la raison poétique*, Paris, Flammarion, 1987.
- . GALAND-HALLYN, Perrine, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994.
- . GOYET, Francis, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française, coll. «Le livre de poche», 1990.
- . JARRETY, Michel, *La Poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Que sais-je?», 2003.
- . KIBÉDI-VARGA, Aron, *Les Poétiques du classicisme*, Paris, Aux amateurs de livres, coll. «Théorie et critique à l'âge classique», 1990.
- . KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. «Tel Quel», 1974.
- . KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- . LAPPRAND, Marc, *Poétique de l'Oulipo*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, coll. «Faux titre», 1998.
- . LEUWERS, Daniel, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Bordas, 1990.
- . MAULPOIX, Jean-Michel, *La Poésie comme l'amour*, Paris, Mercure de France, 1998.

- . \_\_\_\_\_, *Le Poète perplexe*, Paris, José Corti, 2002.
- . MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique*, vol. I, Paris, Gallimard, coll. «Le chemin», 1970.
- . \_\_\_\_\_, *Pour la poétique : poésie sans réponse*, vol. V, Paris, Gallimard, coll. «Le chemin», 1978.
- . \_\_\_\_\_, *Le Signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975.
- . NOËL, Bernard (textes réunis par), *Qu'est-ce que la poésie?*, Paris, Jean-Michel Place, 1995.
- . PINSON, Jean-Claude, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Paris, Champ Vallon, 1995.
- . REVERDY, Pierre, *Cette émotion appelée poésie*, Paris, Flammarion, 1974.
- . REY-DEBOVE, Josette, *Le Métalangage*, Paris, Le Robert, coll. «L'ordre des mots», 1978.
- . RICHARD, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964.
- . RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- . ROUBAUD, Jacques, *La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Paris, Ramsay, 1988.
- . SABATIER, Robert, *Histoire de la poésie française. La poésie du XX<sup>e</sup> siècle*. 1-«Tradition et Évolution». 2-«Révolutions et Conquêtes». 3-«Métamorphoses et Modernité», Paris, Albin Michel, 1975.
- . THOMAS, Jean-Jacques, *La Langue, la poésie. Essais sur la poésie française contemporaine*, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. «Problématiques», 1989.

#### **b) articles**

- . BÉNABOU, Marcel, «Les ruses du plagiaire. Exemples oulipiens», *Le Plagiat*, Christian Vandendorpe (s. la dir. de), Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. «Actexpress», 1992, p. 17-30.
- . BERTRAND, Denis et Nathalie BEAUVOIS, «Entre substance et figurativité. Le discours critique de la poésie», *Études littéraires*, vol. 30, n° 3, été 1998, p. 33-45.

- . BOURDIEU, Pierre, «Mais qui a créé les “créateurs”?», *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, coll. «Reprise», 2000 [1984], p. 207-221.
- . BOURGEADE, Pierre, «De Rimbaud à Bataille», *L'Infini*, n° 66, été 1999, p. 65-72.
- . CAMUS, Michel, «Réponse à Lionel Destremau», *Prétexte*, n° 1, octobre 1994, [http://ductus.fr/michelcamus/page\\_textes/LettreVives.html](http://ductus.fr/michelcamus/page_textes/LettreVives.html), p. 1-6.
- . CHANADY, Amaryll, «Une métacritique de la métalittérature», *Études françaises*, vol. 23, n° 3, hiver 1988, p. 135-145.
- . CHAREST, Nelson, «Appel de propositions. Le verset moderne», dossier pour la revue *Études littéraires*, <http://arabesques-editions.com/opportunites/node/5>, p. 1.
- . COMBE, Dominique, «Poésie, fiction, iconicité», *Poétique*, n° 61, février 1985, p. 35-48.
- . COUTURIER, Fernand, «Poésie et pensée», *Études littéraires*, vol. 9, n° 3, décembre 1976, p. 579-594.
- . \_\_\_\_\_, «Pensée et poésie», *Études littéraires*, vol. 21, n° 2, automne 1988, p. 105-120.
- . DÉCAUDIN, Michel, «30 ans de poésie», *Magazine littéraire*, n° 227, février 1986, p. 35-37.
- . DUMONT, François, «La poésie racontée», *Voix et images*, vol. XX, n° 2, hiver 1995, p. 476-484.
- . ENZENSBERGER, Hans Magnus, «Nouvelles de la poésie», *L'Infini*, n° 63, automne 1998, p. 12-22.
- . GIRARD, G., «Poésie et révolution», *Études littéraires*, vol. 5, n° 1, avril 1972, p. 150-152.
- . GLEIZE, Jean-Marie, «La poésie morte ou vive», *Études françaises*, vol. 27, n° 1, printemps 1991, p. 103-117.
- . HAAR, Michel, «Une idée neuve de la poésie», *Magazine littéraire*, n° 235, novembre 1986, p. 38-40.
- . HAMON, Philippe, «Texte littéraire et métalangage», *Poétique*, n° 31, septembre 1977, p. 261-284.
- . IMBERT, Patrick, «Autobiographie et métalangage», *Tangence*, n° 45, octobre 1994, p. 16-25.

- . JENNY, Laurent, «Fictions du moi et figurations du moi», dans *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 99-111.
- . JUARROZ, Roberto, «La vision qui crée ce qu'elle voit», entretien avec le poète argentin Roberto Juarroz, *Science et imaginaire*, Paris, Albin Michel/Cité de Sciences et de l'industrie, 1994, <http://www.jose-corti.fr/titresiberiques/quinzienne-verticale.html>, p. 1-10.
- . JUIN, Hubert, «La révolution poétique de Mallarmé», *Magazine littéraire*, n° 96, janvier 1975, p. 18-22.
- . KRISTEVA, Julia, «Le sujet en procès», *Tel Quel*, n° 52, hiver 1972, p. 12-30.
- . \_\_\_\_\_, «D'une identité l'autre», *Tel Quel*, n° 62, été 1975, p. 10-27.
- . KRYSINSKI, Wladimir, «Ponge et les idiolectes de la poésie moderne», *Études françaises*, vol. 17, n° 1, avril 1981, p. 51-71.
- . LECERF, Yves, «Des poèmes cachés dans des poèmes», *Poétique*, n° 18, 1974, p. 137-159.
- . MAGNÉ, Bernard, «Métatextuel et lisibilité», *Protée*, vol. 14, n° 15, printemps-été 1986, p. 77-88.
- . NEPVEU, Pierre, «Le poème inachevé», *Études françaises*, vol. 11, n° 1, février 1975, p. 55-65.
- . NILLÈS, Jean-Jacques, «Le poète et son ombre», *Poétique*, n° 59, septembre 1984, p. 309-324.
- . PLEYNET, Marcelin, «Trois poètes», *Tel Quel*, n° 10, été 1962, p. 66-68.
- . RANDOM, Michel, «Michel Camus : le voyageur du sans-nom», «Hommage à Michel Camus», [http://ductus.fr/michelcamus/page\\_textes/HOM-RANDOM.html](http://ductus.fr/michelcamus/page_textes/HOM-RANDOM.html), p. 1-3.
- . ROCHE, Denis, «La poésie est inadmissible», *Tel Quel*, n° 31, automne 1967, p. 8-14.
- . SCHOLÉS, Robert, «Métarécits», *Poétique*, n° 7, 1971, p. 402-412.
- . SOLTÉSZ, Joseph A., «Dicible et invisible... Apollinaire», *Protée*, vol. 14, n°<sup>os</sup> 1-2, printemps-été 1986, p. 165-169.

### c) dictionnaires

. CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. «Bouquins», 1982.

. COLLECTIF, *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, préface de François Nourissier, Paris, Encyclopaedia Universalis/Albin Michel, 1997. (Comprend Alain Michel, «Arts poétiques», p. 36-46.)

. ESCARPIT, Robert (s. la dir. de), *Dictionnaire international des termes littéraires*, Université de Limoges, <http://www.ditl.info/lex/lexico.php>.

. GORP, Hendrik van et al., *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, coll. «Dictionnaires & Références», 2001 [1998].

. JARRETY, Michel, *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

. REY-DEBOVE, Josette et Alain REY, *Le Nouveau Petit Robert 1*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2003.

. ROUX, Paul de (s. la dir. de), *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Paris, Laffont-Bompiani, coll. «Bouquins», 1997. (Comprend Alain Quesnel, «Aphorisme», p. 30; Christian Doumet, «Art poétique», p. 42; «Calligramme», p. 144.)

. S.A., *Dictionnaire espagnol-français / français – espagnol*, Lausanne, Berlitz Publishing, 1979 [1974].

.S.A.,«Donnéesencyclopédiques,Multimédia/hachettelivre»,[http://www.fr.encyclopedia.yahoo.com/articles/na/na\\_1812\\_p0.html](http://www.fr.encyclopedia.yahoo.com/articles/na/na_1812_p0.html).

### d) dossiers

. «Où en est la poésie française?», *Magazine littéraire*, n° 47, décembre 1970, p. 8-39.

. «68-78, dix ans de poésie», *Magazine littéraire*, n° 140, septembre 1978, p. 8-33.

. «50 ans de poésie française», *Magazine littéraire*, n° 247, novembre 1987, p. 16-65.

. «Ars poetica», *Études littéraires*, vol. 22, n° 3, hiver 1989-1990, p. 7-136. (comprend Noël Audet, «Ces étranges poèmes qui se disent "Art poétique"», p. 101-112.)

- . «La poétique du poète», *Études françaises*, vol. 29, n° 3, hiver 1993, p. 7-177.
- . «La nouvelle poésie française», *Magazine littéraire*, n° 396, mars 2001, p. 18-69. (Comprend Jean-Luc Steinmetz, «Quelques figures majeures», p. 26-27; Michel Deguy, «Pensée et poésie», p. 46-49.)
- . «Que peut la poésie?», *Le Nouveau recueil*, Seyssel, Champ Vallon, n° 63, juin-août 2002, p. 71-120.

***e) correspondance***

- . BONNEFOY, Yves, «Re : Question», courriel reçu le 28 mars 2006.
- . GLEIZE, Jean-Marie, «Re : À propos de métapoésie», courriel reçu le 31 mai 2002.
- . \_\_\_\_\_, «Re : Question de poésie», courriel reçu le 29 mars 2006.

## Table des matières

|                                                                           |        |
|---------------------------------------------------------------------------|--------|
| <b>Remerciements</b>                                                      | II     |
| <b>Résumé</b>                                                             | III    |
| <b>Introduction</b>                                                       | 1      |
| De l'art poétique à la métapoésie                                         | 1      |
| La métapoésie polymorphe au XX <sup>e</sup> siècle : trois poètes majeurs | 4      |
| <i>Notes</i>                                                              | 7      |
| <br><b>Chapitre premier - La métapoésie</b>                               | <br>8  |
| A. «Art poétique» : quelques jalons                                       | 10     |
| B. L'avant-monde métapoétique                                             | 18     |
| C. Métapoésie                                                             | 36     |
| . Apparition du mot                                                       | 36     |
| . Définitions                                                             | 37     |
| . Une métapoésie explicite ou implicite                                   | 42     |
| D. Rayonnement de la métapoésie                                           | 43     |
| . Chez la critique                                                        | 43     |
| . Chez les poètes                                                         | 47     |
| <i>Notes</i>                                                              | 71     |
| <br><b>Chapitre II - Guillaume Apollinaire</b>                            | <br>77 |
| A. «De l'Ordre et de l'Aventure» – <i>Alcools</i>                         | 79     |
| . Une zone entre tradition et invention                                   | 80     |
| . La hantise du passé : une métapoésie revendiquant la liberté            | 100    |
| . Un «Je» au nom de la poésie                                             | 117    |
| . Des vendanges poétiques                                                 | 125    |
| B. <i>Calligrammes</i>                                                    | 138    |
| . Poèmes en vers de <i>Calligrammes</i>                                   | 140    |
| . Ambiguïté du vers et de l'idéogramme                                    | 149    |
| . Les calligrammes : formes-sens                                          | 151    |
| . Le mot à valeur métapoétique                                            | 154    |
| . La poésie : une guerre omniprésente                                     | 155    |

|                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------|-----|
| . Un amour au seuil de l'avenir                                  | 165 |
| Notes                                                            | 172 |
| <b>Chapitre III - René Char</b>                                  | 174 |
| A. L'aphorisme métapoétique de Char – une poétique du fragment   | 177 |
| . Définitions                                                    | 177 |
| . Un éclat qui se prolonge                                       | 179 |
| B. <i>Le Marteau sans maître</i>                                 | 182 |
| . Métapoèmes en prose                                            | 183 |
| . En vers                                                        | 190 |
| . Aphorismes de <i>Moulin premier</i>                            | 196 |
| C. <i>Fureur et mystère</i> – la poésie des pôles                | 214 |
| . Entre le vers et la prose, le verset                           | 215 |
| . En prose                                                       | 222 |
| . Aphorismes de <i>Fureur et mystère</i>                         | 233 |
| <i>Seuls demeurent</i>                                           | 233 |
| <i>Feuillets d'Hypnos</i>                                        | 239 |
| Notes                                                            | 250 |
| <b>Chapitre IV - Yves Bonnefoy</b>                               | 252 |
| A. Un pas vers la présence : <i>Douve</i>                        | 256 |
| . La poésie comme métaphore                                      | 258 |
| . Une poésie à conquérir                                         | 260 |
| . Un abandon de la poésie : «Douve parle»                        | 279 |
| . Réconcilier la poésie avec elle-même                           | 292 |
| B. La métapoésie au fil des recueils – une quête qui se poursuit | 296 |
| . <i>Hier régnant désert</i>                                     | 296 |
| . <i>Pierre écrite</i>                                           | 312 |
| . <i>Dans le leurre du seuil</i>                                 | 321 |
| . Vers une métapoésie plus explicite                             | 327 |
| <i>Ce qui fut sans lumière</i>                                   | 327 |
| <i>Les Planches courbes</i>                                      | 332 |
| Notes                                                            | 342 |

|                                                                                |         |
|--------------------------------------------------------------------------------|---------|
|                                                                                | 370     |
| <b>Conclusion</b>                                                              | 345     |
| La métapoésie au XX <sup>e</sup> siècle : une conscience poétisée de la poésie | 345     |
| . Guillaume Apollinaire, la «tradition vivante»                                | 345     |
| . René Char, «une paille d'innocence»                                          | 346     |
| . Yves Bonnefoy, «l'autre lumière»                                             | 348     |
| Le savoir                                                                      | 349     |
| <i>Notes</i>                                                                   | 351     |
| <br><b>Bibliographie</b>                                                       | <br>352 |
| <br><b>Table des matières</b>                                                  | <br>368 |