

SUR LA POÉSIE

Bertrand Degott

Regarder le monde en vers

Il est difficile de dire *de quoi* la poésie parle – puisque le langage poétique ne désigne rien, ou du moins rien de connu. Difficile aussi désormais – puisque le vers n'en est plus le véhicule obligé – de dire *comment* elle parle. Afin de nuancer ces idées aujourd'hui reçues, je voudrais développer ici une conception de la poésie à laquelle je suis attaché, quand même elle pourra paraître rétrograde. Parler d'une poésie qui ne renonce ni au vers ni à la référentialité. Présenter des poètes qui s'efforcent de tenir une parole "à hauteur d'homme",¹ en renouant avec le quotidien et la circonstance, en refusant la métaphore et le bricolage outré du signifiant. Pour qui le poème n'est ni un appareil à court-circuiter le langage (tel que Rimbaud peut-être et les surréalistes à coup sûr en rêvaient) ni une chambre d'échos ou un objet clos sur lui-même (à la façon du *ptyx* mallarméen, ou de ce qu'a bien voulu en faire le structuralisme).

S'il est clair depuis belle lurette que la poésie n'est pas réductible au vers, on pourrait se demander ce qui justifie qu'il soit soit évincé du champ poétique, du moins par une certaine *doxa*. "L'alexandrin et la rime sont morts", lit-on par exemple dans le fascicule né du 13^e forum *Le Monde, Devoir de mémoire, droit à l'oubli?* (Le Mans, 26–28 octobre 2001). Il est vrai que c'est en réponse à la question "Faut-il oublier la poésie?" et qu'on y trouve posé de manière tout aussi péremptoire, avec la même méconnaissance – effective ou feinte – du terrain : "Autrefois, tous les écoliers et les lycéens apprenaient par cœur des textes poétiques. Cette habitude de mémoire s'est éteinte et la poésie a-t-elle encore des lecteurs?" On se demandera alors, non pas si le vers est mort puisque à l'évidence il est vivant et constamment prêt à renaître de ses cendres – j'en donnerai quelques exemples — mais ce qu'il peut apporter, encore aujourd'hui, à la poésie.

¹ La formule a été vulgarisée par le *Panorama critique* de Jean Rousselot (Seghers, 1952), mais elle est bien sûr antérieure. (Voir J.-Y. Debreuille, *L'École de Rochefort. Théories et pratiques de la poésie 1941–1961*, PUL, 1987, p. 330 et 331.)

Le vers comme un phénix : les sonnets réalistes de Guillevic

En décembre 1953, le poète Guillevic (1907–1997) rompt pour cinq ans avec le vers libre de ses recueils antérieurs, *Terraqué* (1942), *Exécutoire* (1947) notamment. De cette période où il renoue avec le vers traditionnel et surtout avec le sonnet, témoignent les *31 sonnets* (Gallimard, 1954) et les sept sonnets de *L'Âge mûr* (Éditions Cercle d'art, 1955). Écrits dans un contexte de guerre froide, certains sont des poèmes de circonstance. Par exemple sur la mort des époux Rosenberg :

Ils sont morts tous les deux, maintenant. Ils sont grands.
Ils ont marché muets vers la chaise électrique,

(Guillevic, “La preuve”, sonnet écrit du 4 au 31/1.54)

Pour nombre d'entre eux, l'engagement du poète à gauche est manifeste :

En Union Soviétique, en Chine, ailleurs encore,
Le peuple a mis la main sur les choses; l'aurore
De ce temps-là du communisme où vous vivrez

Fait bouger l'horizon. Pourquoi ne pas le dire,
Notre plus doux espoir? [...]

(Guillevic, “Aux hommes de plus tard” VI, *31 sonnets*)

On a beaucoup reproché à Guillevic d'avoir ce faisant soutenu Aragon dans son débat sur la “poésie nationale”.² Cependant, lorsqu'on suit dans son évolution l'écriture de ces sonnets, on constate que l'inspiration politique cède peu à peu devant une inspiration plus familière, lyrique ou autobiographique. Guillevic en effet s'adresse à sa femme Jacqueline, à ses filles, à ses amis, il parle de son enfance bretonne :

À Saint-Jean-Brévelay notre école publique
Était petite et très, très pauvre : des carreaux
Manquaient et pour finir c'est qu'il en manquait trop
Pour qu'on mette partout du carton par applique,

Car il faut voir bien clair lorsque le maître explique.
Alors le vent soufflait par tous ces soupiraux
Et nous avons eu froid souvent sous nos sarrau[s].
Par surcroît le plancher était épisodique

(Guillevic, “L'école publique”, *31 sonnets*)

² En défendant le vers et le sonnet français, Aragon prônait dans ces années 1953–1954 “la liquidation de l'individualisme formel en poésie”, dans la continuité d'une tradition récemment restaurée par la poésie de Résistance, moins d'ailleurs contre l'invasion de la culture “cosmopolite” venue des États-Unis, que dans la lignée des théories jdanoviennes du réalisme socialiste soviétique. Ses articles des *Lettres françaises* sont recueillis dans le *Journal d'une poésie nationale*, Lyon, Henneuse, 1954.

Si ces sonnets ont été – et continuent d’être – décriés souvent sur la base de préjugés, je m’intéresserai davantage aux quelques voix qui les défendent. Ainsi Jean-Yves Debreuille, entre autre à propos de “L’école publique”, a montré que Guillevic n’est pas infidèle dans *31 sonnets* à la poétique de *Terraqué*³; d’ailleurs, même s’il ne l’aimait pas, le poète n’a jamais renié son recueil. Seule voix favorable dans la critique des années 1954–1955, Jean Grosjean suggère, avec un sens du paradoxe qui le caractérise, que la forme la plus contraignante pourrait être au fond la plus neutre :

[...] Guillevic abandonne ses rythmes antérieurs.
Qu’y gagnons-nous? Quand il croit devoir être plat, ça se voit honnêtement comme plat :

*De Paris à Nancy trois cent huit kilomètres
La route est assez bonne et quand il fait beau temps...*

alors que le ci-devant :

*Fallait-il donc faire tant de bruit
Autour d’une chaise...*

feignait l’oracle tombé tel et gauchement de la bouche des dieux insolents. Soyons rassurés. Et, quand il nous fait des présents magnifiques, nous n’avons plus à douter s’ils tiennent à des astuces de typographie. Il a repris le mode traditionnel dont nous connaissons assez l’impuissance formelle pour n’attribuer qu’au poète la réussite :

*Je veux savoir comment tu pencheras le cou
Lorsque le soir tombant nous fermera l’espace.*

[...] C’est en innovant le moins possible dans les procédés qu’apparaît probablement le mieux la force de la chose dite.

(J. Grosjean, *La Nouvelle NRF*, n°27, 1^{er} mars 1955)

On m’objectera que c’est le Grosjean de *Majestés et passants* (Gallimard, 1956) qui parle, et que lui-même ne fait pas grand cas de ces deux cents pages décasyllabées. Il reste pour moi cette idée essentielle que la forme commune est une manière de non-forme (ou du moins se caractérise par son impuissance en tant que telle) mais aussi que la recherche de procédés innovants se fait nécessairement aux dépens (au détriment) de la chose dite. Ce qui est une manière, me semble-t-il, de dépolitiser la “liquidation de l’individualisme formel”.

Avec la distance presque d’un demi-siècle, il paraît en tout cas réducteur de ne voir dans les *31 sonnets* que l’aboutissement du débat orchestré par Aragon. Dans cette parole de circonstance (qui reflue de l’événement politique à l’événement intime), on peut aussi voir la recherche d’un réalisme en poésie, qu’il n’est pas

³ “L’être et le paraître : l’épisode des sonnets”, *Lire Guillevic*, PUL, 1983, p. 67–86. Voir aussi *L’École de Rochefort*, *op. cit.*, p. 351–356.

indispensable de nommer socialiste. C'est ainsi du moins que je comprends les vers de tel sonnet :

Restons au ras des fleurs, des herbes, des prairies.
Regardons-les vraiment. Pour la première fois
Peut-être, voyons-les. Oublions le pourvoi
Dont la terre est frappée au nom des fêtes.

[...]

Restons au ras des fleurs. Restons auprès des hommes.
Ce n'est pas un espoir que d'espérer mourir.

(Guillevic, sonnet sans titre daté du 14/5.54)

Que m'importe de savoir qui le poète tient responsable de cette vision apprise ou hallucinée que nous avons du monde – le surréalisme ou l'impérialisme U.S. en 1954, les avant-gardes ou les médias aujourd'hui — dès lors que l'*ethos* poétique concerne aussi bien le domaine esthétique. Ce qui m'importe, c'est de constater que la poésie "de circonstance" (mais sans connotation péjorative, la poésie *quand elle a quelque chose à dire*) a besoin du vers régulier, que le lyrisme – appelons-le autobiographique – est peut-être à ce prix.

Le vers autobiographique : Réda, Cliff, Colombi

La justification conjoncturelle est d'ailleurs d'autant moins tenable que le cas de Guillevic n'est pas isolé et qu'aujourd'hui d'autres poètes, non des moindres, reviennent au vers ou refusent de l'abandonner. De manière significative, leur poésie narrativo-descriptive décline tous les degrés du discours autobiographique.

Jacques Réda (né en 1929) a lui aussi pris rang en 1991 dans cette *défense et illustration* du vers français avec sa *Lettre sur l'univers et autres discours en vers français* et a récidivé depuis avec *L'Incorrigible* (Gallimard, 1995) et *La Course* (*ibid.*, 1999), ces deux derniers recueils sous-titrés "poésies itinérantes et familières". Poésie d'un monde familier – où nous vivons et qui nous est commun — dans une forme qui ne nous est pas moins familière – telle ce que chacun peut identifier comme un sonnet en vers de 14 :

Bien qu'ils ne servent plus parfois depuis vingt ou trente ans,
On n'a pas démoli ces grands ateliers, près des gares,
Aux carreaux tous crevés par de méticuleux barbares
Pour se venger d'un bal qui les a laissés mécontents.

Des buissons ont poussé le long des murs, et des hectares
D'herbe folle envahi les rails devenus hésitants.
Ici le monde enfin s'achève; on dirait que le temps
A résolu de s'endormir entre ces murs. De rares

Oiseaux doivent nicher au bord de la tuile qui peut
Choir d'un moment à l'autre dans la fière ortie. Un peu
Plus loin, derrière les butoirs fleuris de clématite

Et des citernes où la nuit seule croit voyager
Quand du vent les frôle, un bois noir ombrage une petite
Enclave humaine en triangle – cabane, potager.

(J. Réda, *La Course*, p. 134)

Pour l'occasion, le sonnet ne fait pas que fournir un cadre à la description, il montre encore les efforts du vers pour rattraper la phrase. Dans cette concurrence des deux dynamiques (la phrase et le vers), je situe pour une part le plaisir du vers régulier. Quelquefois pourtant – dans “La Course” par exemple, le poème éponyme – le poète paraît s'écarter de la règle :

Incapable de me guider la nuit sur les étoiles,
en cas de besoin je me fie en plein jour au soleil.
À moins, comme aujourd'hui, qu'un plafond bas ne le voile
m'abandonnant sans repères aux approches de Montreuil.

(J. Réda, *La Course*, p. 54)

Mais ce sont là des vers «“mâchés”». (C'est-à-dire conformément au parler usuel des régions situés en France au nord de la Loire, la diction – effective ou mentale – y doit élider les “e” muets non indispensables à la prononciation.⁴)» Comment éliderons-nous alors? “Incapabl(e) de m(e) guider...” ou bien “Incapabl(e) d(e) me guider...”? “je m(e) fie” ou “j(e) me fie”? Cela importe-t-il vraiment d'ailleurs? ne s'agit-il pas moins d'affirmer une frontière (entre la langue d'oïl et la langue d'oc) que d'établir un lien? Le poète fait appel à la capacité métrique⁵ de son lecteur, joue à déplacer sans les transgresser les règles communes et ce jeu a un caractère éminemment phatique... Et finalement, en rappelant l'importance du *e* caduc, Jacques Réda ne rappelle-t-il pas sur le mode ludique ce qu'écrit Yves Bonnefoy pour qui la présence-absence de ce “schwa” marque l'altérité profonde du langage poétique?

Ce qu'une poésie a d'autobiographique tient pourrait-on dire au choix de mettre en scène le *moi* social, à ce que le poète conçoit les rapports entre l'écrivain et l'homme au point de faire de l'un le personnage de l'autre. Ainsi, comme Jacques Réda distingue soigneusement les deux, si nous assistons bien à ses spectacles nous apprenons peu sur sa vie privée. Il n'en va pas de même pour William Cliff (né en 1940), auteur d'une *Autobiographie* (La Différence, 1993), et pour qui l'écart est moindre. Le statut d'autobiographie pourrait en effet difficilement être dénié à ce recueil de cent sonnets qui vont jusqu'à 30 ans :

⁴ C'est ce que nous apprend une note, p. 143.

⁵ À la suite de Benoît de Cornulier (*Théorie du vers*, Seuil, 1982), j'appelle *capacité métrique* la capacité (par “diction – effective ou mentale –”) à distinguer un vers juste d'un vers faux, à identifier un mètre.

je suis né à Gembloux en mil neuf cent quarante
mon père était dentiste et je l'ai déjà dit
ma mère eut neuf enfants et je l'ai dit aussi
pourquoi faut-il que je revienne à cette enfance?

(W. Cliff, *Autobiographie*, p. 17)

Comme on n'a qu'une famille et qu'une seule vie, et qu'en outre on ne naît qu'une fois, le pacte d'authenticité expose en effet – sauf à en garder le récit pour une publication posthume – à d'inévitables redites. Cliff excelle dans ce ressassement prosaïque en vers qui n'est pas sans rappeler parfois celui qui fut son lecteur et mentor, Raymond Queneau :

Je naquis au Havre un vingt et un février
En mil neuf cent et trois.
Ma mère était mercière et mon père mercier :
Ils trépassaient de joie

(R. Queneau, *Chêne et chien*, 1937)

Mais c'est aujourd'hui en dizains surtout que William Cliff dit ses voyages, son expérience du monde des hommes, et en dizains qu'il formule son art poétique :

tous les matins je peux faire un dizain
afin de rendre compte de la course
que fait mon temps dans le cours incertain
d'une vie incertaine qui s'émousse
je peux voir les nuages qui se poussent
dans le ciel à travers la tabatière
et essayer de mettre la matière
du temps qui passe dans mon écriture
tant qu'à la fin à force de le faire
ce mien temps deviendra littérature

parce que la procession de la vie
humaine a besoin d'être retracée
de façon assez hautaine l'envie
m'est venue de repasser le fossé
qui nous sépare des vagues chassées
derrière nous par la fuite du temps
et saisissant la plume je me tends
pour marquer la cadence de son cours
au rythme lent et solennel que rend
ce moule court où j'ai pris mon séjour

(W. Cliff, in *Écriture de soi. Secrets et réticences*, L'Harmattan, 2002)

Le mètre poétique n'est pas seulement – comme on vient de le voir avec Réda – celui de l'arpenteur, sa dimension rythmique le fait apte à rendre "la matière/ du

temps qui passe”. Le “rythme lent et solennel” de la strophe carrée, le “moule court” qui fut aussi celui de la *Délie* de Maurice Scève sont autant de moyens formels mis en œuvre pour dire la “procession de la vie”, la succession des événements dans le temps. Et si la marche en avant de la phrase la fait fréquemment déborder du vers, c’est analogiquement que toujours quelque chose échappe, que le monde toujours se dérobe à notre expression.

Dernier de ma série de poètes autobiographes, Jean-Pierre Colombi (né en 1941) n’a publié que trois recueils jusqu’à ce jour : *Leçons de ténèbres* (Gallimard, 1980), *Allégories de l’automne et des autres saisons* (*ibid.*, 1986), *La Sorte d’ombre* (*ibid.*, 1996). La forme y tient une place telle qu’on devine le poète hanté par la perfection, désireux de faire de son recueil l’équivalent d’un jardin zen ou d’une forme absolue :

J’ai cru que je pourrais représenter la composition de mon livre d’allégories par un de ces objets fractals dont parle Mandelbrot⁶ mais j’y ai renoncé.

(J.-P. Colombi, “Ligaments déchirés”, *NRF* n°515, déc. 1995, p. 56)

Comme chez Francis Ponge à qui d’ailleurs l’allégorie importe autant que de “démesurer l’objet”, les changements d’échelle sont fréquents dans le recueil de 1986 :

Il y a un énorme iris dans le jardin
Avec de la barbe dorée sur les pétales
violets

L’extrémité mouillée de mes chaussures brille
De grosses gouttes d’eau roulent entre les ombres
et je dou-

cement crois être plus petit que mes chaussures
et traverser l’iris comme une cathédrale
avec des

draperies d’odeurs sombres

(J.-P. Colombi, *Allégories...*, p. 12)

Le “je” est véritablement celui d’un Jean-Pierre aux pays des merveilles, le changement d’échelle s’opérant par la troncation enjambante et l’agrammaticalité. Si le poète a recours à la modalisation (“ crois”), c’est sur cette même ligne de partage entre ici et ailleurs. L’allégorie aurait-elle alors ce sens – si elle permet d’entrer dans un iris comme dans une cathédrale — que sur la base de la référence au monde réel le poète puisse redonner le sacré? Le rapport fait plus haut avec l’œuvre de Ponge mérite quelques précisions néanmoins. Si on est loin en apparence de la “fabrique”

⁶ Benoît Mandelbrot est un mathématicien français d’origine polonaise (né en 1924), qui a travaillé sur les objets géométriques – appelés *fractales* – dont chaque partie a la même forme que le tout à échelle réduite.

pongienne, si Colombi ne laisse rien transparaître du travail poétique, les deux démarches ont tout de même ceci en commun qu'elles invitent à voir le monde autrement, avec un œil nouveau, lavé des catégories apprises.

La Faute à Rousseau, dans un récent numéro, problématise admirablement les rapports entre autobiographie et poésie. De façon générale, dès que le poème raconte, l'écart diminue entre le "je" lyrique et le "je" autobiographique et rend insoutenable toute revendication de pureté générique. Mais l'on sait gré à Philippe Lejeune de chercher l'intérêt d'"écrire sa vie en vers":

D'abord vous trouvez bizarre cette contrainte, qui semble parfois se moquer autant de la poésie que de l'autobiographie, être à deux doigts de la parodie (et qui parfois en est une, protection inspirée par la timidité). Et puis vous remarquez que cette bizarrerie est inspirante. Certaines choses demandaient, pour être dites, à être contournées. D'autres deviennent plus proches parce que la métrique force à renouveler le vocabulaire. Vous redoutiez qu'avec l'alexandrin, ou un mètre régulier, arrive le lieu commun et vous êtes devant une langue toute neuve.

(P. Lejeune, "Écrire sa vie en vers", *La Faute à Rousseau* n°29, février 2002, p. 30)

À la fois écran et moyen d'enquête, tel est en effet le vers en général, et dans cette dialectique je situerai l'usage qu'on en fait : l'artiste est aussi artisan, c'est à lui qu'il appartient de savoir jusqu'à quel point il fera oublier son travail.

Inutile de dire pour finir sur ce chapitre ce que des poètes tels Réda, Cliff ou Colombi peuvent avoir d'agaçant pour certains de nos contemporains : 1° leurs vers sont réguliers, voire rimés (alors que le vers est libre), 2° leur poésie est prosaïque (alors que la poésie doit être poétique). Or ces deux raisons d'agacement à mon avis s'annulent puisque le choix du vers est compensé par davantage de prosaïsme (et vice-versa). C'est-à-dire que de tels poètes perpétuent la tradition du vers français, tout en questionnant mieux que ne pourrait le faire le vers-libriste la distinction entre vers et prose. Chemin faisant (la métaphore s'impose pour tous ces poètes de la "marche à pieds"⁷), ils font bouger les frontières des genres, et jusqu'à nos critères de littéarité.

Voir et désigner le monde en poésie

Un rappel historique est ici nécessaire, quand même tout cela est souvent rebattu, et ne nous éloignera qu'en apparence de notre propos. Reportons-nous donc plus d'un siècle en arrière. Alors même qu'on cesse de confondre la poésie au vers, Mallarmé l'identifie à la littérature :

Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel.

⁷ L'expression est de William Cliff (*Marché au charbon*, Gallimard, 1978, p. 42).

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains.

(Mallarmé, *Crise de vers*)

La glose est-elle encore nécessaire? Comme contrepied de l'usage commun, l'intransitivité et la gratuité du langage poétique deviennent par extension critères de littérarité. Tout au plus oublie-t-on parfois que Mallarmé reste fidèle dans ces lignes à l'esthétique symboliste... Aussi Dominique Combe peut-il écrire :

Ce n'est vraiment qu'avec la postérité de Baudelaire – avec Mallarmé, mais aussi Rimbaud – que se dessinent avec précision les contours d'une nouvelle rhétorique des genres, dont l'exclusion du récit est la clé de voûte.

(D. Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, José Corti, 1989, p. 9)

Comme par symétrie de ce que Jean-Yves-Tadié appelle "récit poétique", le récit en vers est lui aussi le siège d'"un conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme du message".⁸ Plus qu'un pareil conflit, c'est l'exclusion de tout référent qui menace : le poète cessant non seulement de "narrer" mais aussi d'"enseigner, même décrire", le langage poétique finirait-il par ne plus désigner? S'interrogeant sur la référence dans la poésie contemporaine, Michel Collot montre ce qu'elle a de complexe et d'assurément paradoxal : "Ce qui est en jeu [...], ce n'est pas la manifestation d'un autre monde, mais la révélation que notre monde est autre que nous le croyons, la mise au jour de son altérité secrète".⁹ Ou encore, comme le dit joliment Christian Bobin, "[q]uand on voit ce monde on voit l'autre en transparence, comme le filigrane pris dans la trame du papier".¹⁰ Ainsi, ce qui distinguerait le langage poétique du langage ordinaire, c'est cette "référence dédoublée"¹¹ dont parlait Jakobson : par ses images autant que par son travail proprement formel, le poème montre à la fois ce qu'est la chose et ce qu'elle n'est pas, sa face apparente et sa face cachée, de cette manière associant l'ici et l'ailleurs. On voit alors ce qu'ont d'univoque les formulations d'un Sartre pour

⁸ J.-Y. Tadié, *Le Récit poétique*, PUF, 1978, p. 8. J'ai développé la question du récit en vers dans deux versions d'un même travail : 1°) "Lorsque ferraillent poète et romancier. Le récit en vers chez W. Cliff et chez R. Ducharme", in *Le Croquant* n° 28 (novembre 2000); 2°) "Le récit en vers chez W. Cliff et chez R. Ducharme : l'épique revu et (sévèrement) corrigé", in *L'Épique : fins et confins* (Presses universitaires franc-comtoises, 2000).

⁹ M. Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989, p. 158.

¹⁰ C. Bobin, *Ressusciter*, Gallimard, 2001, p. 30.

¹¹ Pour schématiser, c'est à la fois le sens propre et le sens figuré, la dénotation et la connotation, et non l'un sans l'autre comme le voulait Jean Cohen : "la phrase poétique assigne à ses termes une *fonction* que leur sens (dénotatif) est inapte à remplir" (*Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966, p. 211).

qui "l'attitude poétique [...] considère les mots comme des choses et non comme des signes"¹² ou encore d'un Georges Perros :

Les poètes écrivent mal. C'est leur charme. Si tout le monde écrivait comme Anatole France, lire ne serait plus et définitivement qu'une entreprise maussade. Ils écrivent mal, n'ayant qu'un obstacle, mais cet obstacle impossible à franchir. Ils le retrouvent partout. C'est le mot.

(G. Perros, *Papiers collés*, Gallimard, 1960; rééd. "L'Imaginaire", p. 80 et 81)

Le langage, réalité proprement humaine, est comme l'écrit justement Yves Bonnefoy "la meilleure et la pire des choses"¹³ : la pire parce que son usage courant, l'*aliénation linguistique*, nous maintient à la surface des choses et nous interdit le *sentiment de présence*, participation spontanée au monde; la meilleure dans la mesure où la poésie, en "rémunér[ant] le défaut des langues" (Mallarmé), permet de restituer la face cachée du monde et d'accéder analogiquement à l'être intérieur. Michel Collot ne dit pas autre chose quand il écrit :

Le poème est en quête d'un référent inaccessible, d'un horizon vers lequel il tend mais qu'il est voué à manquer. Dans cet échec, nous nous proposons de lire une approche de la vérité de l'être, qui ne se donne qu'en se retirant.

(M. Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 181)

Aussi le poète est-il celui qui bute à la fois sur les mots et sur le réel, pour qui le mot est tout ensemble le signe et la chose (et l'on voit aussitôt combien Ponge informe une telle définition, pour qui "PARTI PRIS DES CHOSES *égale* COMPTE TENU DES MOTS").¹⁴ Autrement dit, poète est celui qui s'engage dans une double tension, par rapport au langage et par rapport au monde. Il lui faut d'une part "donner un sens plus pur aux mots de la tribu" (Mallarmé, encore !) sans toutefois cesser de parler le langage commun, ou encore utiliser le langage de tous, tout en faisant "d'emblée et durablement l'expérience de la musique qui est en puissance dans la parole".¹⁵ Il lui faut d'autre part voir le monde caché sans déformer pour autant le monde connu, en d'autres termes désigner le réel tout en le dépassant, mettre son poème en tension entre l'autobiographie et "les mémoires d'une âme" (Hugo). En somme, comme l'écrit encore Yves Bonnefoy :

de toutes les activités humaines la poésie est celle, précisément, qui, loin de simplement employer les mots, se pose d'emblée la question de leur valeur pour la vie, pour cette plénitude possible que nous aimerions appeler la vie.

(Y. Bonnefoy, "La meilleure et la pire des choses", *art. cit.*, p. 26)

¹² *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, 1948; rééd. "Folio/Essais", 1999, p. 19.

¹³ Y. Bonnefoy, "La meilleure et la pire des choses", *États provisoires du poème I*, Cheyne, 1999, p. 25-34.

¹⁴ F. Ponge, "My creative method", *Le Grand Recueil. Méthodes*, Gallimard, 1961, p. 19.

¹⁵ Y. Bonnefoy, "La meilleure et la pire des choses", *art. cit.*, p. 33.

Gérard Genette a montré tout ce que l'ouvrage de Jean Cohen pouvait avoir d'incomplet.¹⁶ J'en retiendrai pourtant cette définition structuraliste du poème comme "technique linguistique de production d'un type de conscience que le spectacle du monde ne produit pas ordinairement",¹⁷ pour l'associer à cette définition tout-public du Zen :

Le Zen est une attitude mentale, une manière différente d'appréhender la réalité, c'est "voir" sans a priori intellectuel, sans parasitage émotionnel, la chose nue : une fleur, un caillou, un paysage, un oiseau, une grenouille.

(H. Brunel, *Les Plus Beaux Contes zen* suivis de *L'Art des haïkus*, Calmann-Lévy, 1999, p. 13-14)

On peut mettre le poème en accord avec l'une et l'autre définition, pourvu que le type de conscience produit revienne à voir le monde autrement : à la fois le réel connu et autre chose qui n'est pas moins le réel. Christian Le Dimna, professeur à Hiroshima, a récemment présenté son DEA dans l'université de Franche-Comté sur les rapports entre l'expérience poétique et l'expérience mystique.¹⁸ Je retranscris ici quelques-unes de ses analyses, qu'il a lui-même en ces termes synthétisées :

Les recherches menées par certains poètes pour faire du poème l'instrument d'une connaissance du réel peuvent être rapprochées de l'ascèse suivie par les disciples des maîtres mystiques sur le chemin de la sagesse. On assiste dans la poésie contemporaine à une tentative de passer de "l'autre côté du désespoir" (Comte-Sponville) pour accéder à l'acceptation de ce qui est. Ce "oui" à ce qui est devient possible par un travail sur les images-émotions qui permet de "voir" et non plus de penser.

Sachant que pensée et langage sont indissociables et que toute action sur l'un, entraîne une modification de l'autre, nous pourrions aussi considérer le poème comme moyen de modifier la pensée sinon de provoquer son arrêt pour créer un état de conscience qui amène à "voir", ainsi que le tente le Koan zen.

On voit alors que le même impératif de "connaissance du réel" peut être rapporté non seulement à des raisons politiques (Aragon) ou éthiques (Bonnetoy), mais également à une démarche de nature mystique. Or cette exigence de "voir" pose de façon générale la question du recours au sens figuré, et conduit à un usage raisonné de l'image. En effet, dans la mesure où la tension entre vérité métaphorique et vérité littérale remet en cause la référence (ce n'est pas vrai référentiellement de dire "la feuille morte *est* une aile d'oiseau", et ça brouille la vision), nombre de poètes tendent aujourd'hui la main à travers les siècles et le surréalisme au Victor Hugo du "Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe". De Guillevic

¹⁶ Voir ce très stimulant article "Langage poétique, poétique du langage", *Figures II*, Seuil, 1969; rééd. "Points/Essais", p. 123-153.

¹⁷ J. Cohen, *Structure du langage poétique*, op. cit., p. 206 et 207.

¹⁸ C. Le Dimna, *Le Jeu du je. L'Expérience dans la poésie et la mystique contemporaines*, Besançon, septembre 2002.

discréditant la métaphore¹⁹ à Cliff vitupérant contre la “fausse détermination”,²⁰ j’entends les manifestations de ce que – après Aragon, mais pas pour les mêmes raisons – on peut bien appeler *réalisme* en poésie. Maintenir le lien avec le lecteur, c’est aussi pour le poète accepter *au départ* de désigner le monde qui nous est commun.

Pour ne pas conclure sur poésie, vers et prose

À maintes reprises, ne serait-ce que parce que son œuvre entière la met en question, Jacques Réda dit son attachement à la distinction traditionnelle entre vers et prose :

Je ne sais pas pour quelle raison j’écris tantôt en prose tantôt en vers, mais jamais entre les deux, dans le vers libre, que j’appellerais plus volontiers le *vers vague*.

(J. Réda, cité in *Le Monde* du 21.4.95)

À l’inverse le vers régulier aurait l’avantage d’être pour deux raisons précis.

Le vers est une règle qui ne garantit certes pas la qualité propre de ce qu’il mesure (fêtu de paille, fil d’or, brin de ficelle), mais c’est le seul outil de précision dont dispose en poésie l’outil mental qui le manie, et c’est le seul garde-fou.

(J. Réda, cité in *Libération* du 15.6.95)

D’abord en tant que mesure commune, vérifiable par tous; ensuite dans ce qu’il permet comme référence au monde commun, et partant dans ce qu’il interdit en matière de débordements. Dans ces conditions, je n’hésite pas à dire que le vers pourrait être un moyen objectif (oh ! pas le seul, probablement, ni le plus efficace...) de satisfaire à l’exigence qui se fait jour de voir le monde et de partager avec le lecteur le sentiment de présence. Et c’est dans les débordements que je situerais la poésie sonore ou expérimentale : je la comprends si peu, puisqu’elle a déserté le vers et le monde commun, que je dirais qu’elle ne s’intéresse plus qu’à ses trébuchements sur le langage, comme autant de faux-pas qu’elle donne tout à la fois pour forme et pour univers de référence...

Le poète artisan du vers reste libre, on l’a dit, de laisser voir ou non ses instruments, voire d’y faire tenir sa poésie tout entière. Mais pour revenir à nos poètes, entre la perfection formelle d’un Colombi et les gaucheries cliffiennes, on voit que les choix en vers sont multiples. Et cela m’amène à revenir sur cette

¹⁹ “[...] la métaphore n’est pas pour moi l’essence du poème. Je procède par comparaison, non par métaphore. C’est une des raisons de mon opposition au surréalisme.” (*Vivre en poésie*, Stock, 1980, p. 182 et 183.)

²⁰ “Une des choses que je trouve insupportable dans la poésie contemporaine, c’est la fausse détermination, que les surréalistes ont mise à l’honneur. “Une bouteille d’espoir”, des trucs du genre.” (“William Cliff : la vie comment ça rime”, *Le Carnet et les instants* n°77, 15 mars-15 mai 1993.)

question que soulevait Philippe Lejeune du vers comme moyen de parodie. Est-ce la parodie qui fait la spécificité du vers par rapport à la prose? Et d'ailleurs qu'est-ce qu'il parodie? En réponse à cette dernière question, une certaine *doxa* dirait que, tous les genres à leur déclin évoluant vers la parodie, la poésie en vers ne peut être aujourd'hui que parodique. Ce qui serait parodié en somme, et cette conclusion m'importe plus que le moyen d'y arriver, c'est la poésie versifiée. Plus largement, il me semble que le vers peut être conçu comme une manière de modalisation, une façon qu'a l'énonciateur de ne jamais tout à fait assumer son propos :

— **W.C.** : Comme les dizains sont une forme poétique, ils me permettent des échappées lyriques qui seraient mal venues en prose. Écrire en vers, c'est comme écrire entre guillemets. Donc, certaines incongruités, qui pourraient passer pour des erreurs, des réflexions qu'en prose on assumerait au pied de la lettre, sont présentées en perspective.

— **C.I.** : Ça permet l'ironie?

— **W.C.** : Voilà. Une distance. Dostoïevski disait : les vers ne sont qu'une bêtise, mais ça permet de dire ce qui autrement passerait pour une impertinence.

(“William Cliff : la vie comment ça rime”, *art. cit.*)

Et c'est en ceci qu'il permet de ne pas adhérer totalement à ce qui est dit que le vers m'intéresse. Entre une parole efficace (la prose) et une parole oraculaire (le vers libre), il pourrait être la parole poétique par excellence – tant il s'impose que l'entreprise poétique ne saurait être la recherche du vrai. Alors qu'il est le moyen de la poésie lyrique à l'origine, pourquoi ne pourrait-il rester l'instrument d'un “lyrisme critique” (Jean-Michel Maulpoix) ou d'un “lyrisme dégrisé” (Jean-Claude Pinson)? Ce qui rend le vers suspect peut être le risque qu'on y adhère sans conditions, alors que lui-même permet de désaffecter le reste. À la manière du potier chinois qui entaille le pot qu'il vient de tourner, le poète en vers devrait-il par quelque moyen remettre en cause la possible perfection de son poème? Reste alors à puiser dans le vers même les ressources qui mettront le vers à distance : entre la discordance hugolienne, la méprise verlainienne, la rime funambulesque de Banville à Rostand, l'histoire littéraire montre que les possibles sont nombreux...

Dans ces conditions, aux poètes pour qui la poésie *a quelque chose à dire*, le vers pourrait demeurer un moyen. Outre ce qu'on a dit de la mesure et du rythme pour rendre l'espace-temps, le chantonnement du vers lui confère encore des qualités mnémotechniques qui font défaut ailleurs, ainsi que la possibilité de se mettre en accord avec le chant du monde – ou avec la musique des sphères, comme on voudra : c'est à dessein que je ne chercherai à définir aucune de ces notions, n'ayant déjà que trop parlé de ce “quelque chose à dire”. Certes, la poésie n'est pas le vers, mais rien ne dit que le vers ne fait pas *également* la poésie.

Zobaczyć świat w wierszu

Streszczenie

Tekst poświęcony jest poezji bliskiej badaczowi i poecie jednocześnie, tzn. poezji, która preferuje wers i której nie obcy jest referent. I pod tym względem omawia autor poezję okolicznościową Guillelica, autobiograficzną Williama Clifffa, Jacquesa Rédy i Dominique'a Colombiego, przywołując wzorzec wcześniejszy Raymonda Queneau z *Chien et chène*, a następnie poezję która widzenie świata wskazuje tylko, odwołując się do wzorca Mallarméańskiego. Ta ostatnia to poezja Yvesa Bonnefoya czy Dominique'a Combiego. W ostatnim typie poezji najnowszej funkcja poetycka pozostaje w konflikcie z funkcją referencyjną. Jak każda poezja, która ma coś do powiedzenia często posługuje się rytmem i wersem.